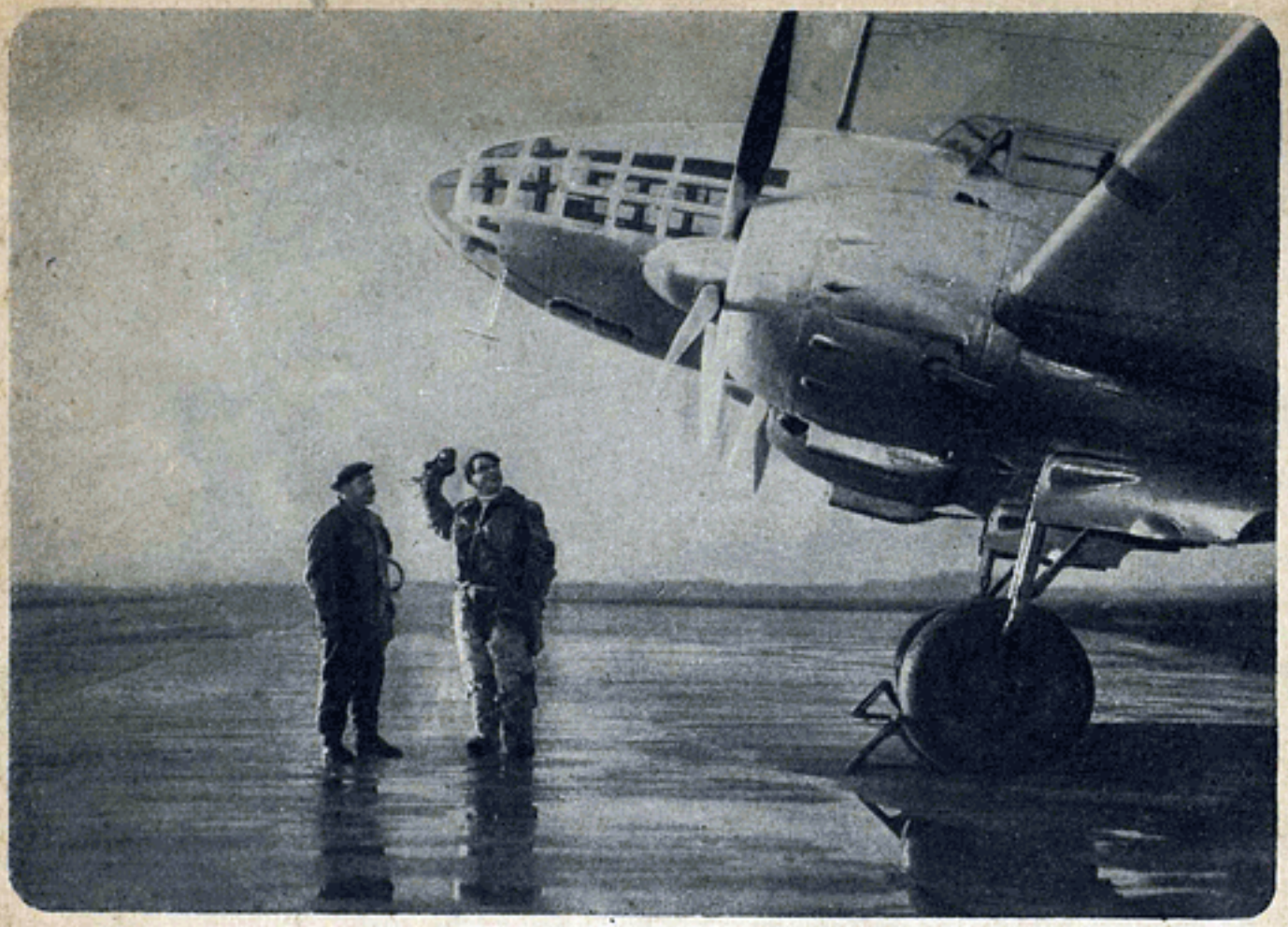
273/41



ИСКУССТВО КИНО

1

1941

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 11-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Кинематографию на вооружение нашей страны — 3

ФИЛЬМЫ И СЦЕНАРИИ

В. ШКЛОВСКИЙ — Новый фильм Л. В. Кулешова — 4

О. ЛЕОНИДОВ — Художник и советская тема — 5

А. АРНШТЕЙН — Сценарий оборонного фильма — 9

Ф. ЛЕВИН — Крайности не сходятся — 12

Як. ЧЕРНЯК — О литературном сценарии «Георгий Саакадзе» — 15

МАСТЕРСТВО АКТЕРА

И. БЕРСЕНЕВ — Актеры в фильме «Яков Свердлов» — 18

Л. ЛЮБАШЕВСКИЙ — Работа над ролью Свердлова — 20

Ил. ТРАУБЕРГ — Проблема воспитания киноактера — 22

БЕТТ ДЭВИС — Киноактриса работает над ролью — 26

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Проф. С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Вертикальный монтаж (статья третья) — 29

Э. АРНОЛЬДИ — Маски и герои фильмов Мак-Сеннета — 39

НОВЫЕ ВИДЫ И ЖАНРЫ КИНО

Н. БЕЛЯЕВ — Стереокино и его изобретатель — 44

А. РОЗОВСКИЙ — Наука и техника на экране — 48

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

М. ЛУНСКИЙ — Книга о старейшем русском киноактере — 52

Вен. ВИШНЕВСКИЙ — Неразрешенная тема — 53

За рубежом — 55

На обложке: кадр из фильма «Валерий Чкалов». На титульном листе: фото из фильма «Суворов»

ГОСКИНОИЗДАТ 1 ЯНВАРЬ 1941

Отв. редактор А. Я. МИТЛИН.

Л11736. Заказ типографии № 25. Тираж 5.000. Печ. л. 8¼. В 1 печ. листе—60 800 зн. Авторских листов 9,1. Подписано к печати 5/II 1941 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Кинематографию на вооружение нашей страны!

За последний год Красная Армия и Военно-Морской Флот решали задачи огромнейшей важности. Поставленные правительством и товарищем Сталиным задачи эти заключаются в том, чтобы армия социалистического государства действительно, на деле, непрерывно крепила свою огромной силы мощь и могла бы побеждать «малой кровью».

Сейчас учтен опыт последних войн, решительно изменены методы боевой подготовки. Придерживаясь суворовского принципа — «тяжело в учении, легко в бою», — наша армия перестроила всю систему воспитания бойца. Она вышла из учебных классов на полевые занятия, максимально приближая их к сложным условиям, с которыми столкнутся бойцы, командиры и политработники в бою.

Обращая внимание на необходимость военной подготовки молодежи, маршал и Герой Советского Союза Нарком Обороны С. Тимошенко недавно писал:

«Мы должны хорошо подготовить нашу молодежь к войне. А современная война — очень сложное дело. Она требует от каждого бойца и командира большого напряжения своих сил и способностей. Бои будут проходить в любое время года — в знойное лето и суровую зиму, ночью и днем.

Успех боя в значительной мере будет зависеть не только от хорошей военной техники, но и от умелых, инициативных действий самих бойцов, от их физической закаленности и выносливости — от того, насколько они будут хорошо обучены, натренированы длительно переносить суровые условия боевой обстановки».

Многое для этого сделано, делается и сейчас, но еще больше предстоит сделать. Огромное поле деятельности в этой области открыто и перед нашей кинематографией, призванной средствами своего искусства не только развивать и утверждать высокое чувство советского патриотизма, но и помочь молодежи получить правильное представление о войне, как о трудном деле, требующем большой повседневной упорной подготовки. С решением последней задачи дело обстоит, надо прямо сказать, неблагополучно.

Наша кинематография в большом долгу перед партией, народом, страной. Слишком мало у нас картин, в которых был бы показан сегодняшний день Красной Армии и Военно-Морского Флота. Когда же такие произведения появляются на экране, то польза их часто невелика, потому что некоторые из фильмов лакируют боевую действительность, смазывают трудности военной жизни.

Вспомним, например, ленту Эскадрилья № 5. В ней, как и во многих других произведениях, победа достается нашим бойцам легко, как бы по мановению волшебной палочки, только потому, что этого хотели герои фильма. Подобные кинокартины не могут помочь воспитанию бойца в духе упорного преодоления стоящих на его пути препятствий.

По сути дела, на экране еще не показаны образы бойцов, командиров и политработников сегодняшнего дня Красной Армии. Это результат того, что художники кинематографии плохо знают сегодняшнюю армейскую обстановку, не осознали еще задач, которые теперь осуществляются в армии, не поняли, каковы новые отличительные черты бойцов и командиров.

Трудно иногда бывает разобраться на экране, каким же образом добился победы герой того или иного произведения? Как правило, вопросы тактики и стратегии в наших оборонных художественных фильмах остаются в тени, «за кадром». А ведь это, в конечном счете, очень важно для военной картины, которая должна не только мобилизовать зрителей, но и давать в образной форме сведения о том, как вести себя в схватках с неприятелем.

Упрек в отсутствии подобного материала можно предъявить и к многим историко-революционным фильмам. Даже в лучшей исторической ленте Суворов, являющейся одним из блестящих достижений нашего искусства, недостаточно внимания уделено раскрытию принципов воспитания бойцов, применявшихся Суворовым.

Одного желания победить еще недостаточно для победы над врагом. Оно должно быть подкреплено военными знаниями, умением применить их на практике. Надо опровергнуть делом «утверждения» некоторых работников художественной кинематографии, которые пытаются доказать, что средствами художественного воздействия нельзя помочь бойцам и командирам, всей молодежи нашей страны овладеть военными знаниями. Лучшим примером того, как можно, не прибегая к батальным сценам и не усложняя произведение включением в него элементов учебного и технического фильма, показать тактику ведения боя, является ставшая классической сцена с картошкой из Чапаева.

Авторы многих оборонных картин плохо используют возможности для показа людей Красной Армии, героев сталинской эпохи. Они идут по линии наименьшего сопротивления, избирая в качестве материала своего произведения лишь внешне наиболее эффектные виды войск — в первую очередь авиацию, забывая, например, о саперах или связистах. Победа же куется взаимодействием всех родов оружия, а героизм, мужество и отвага также свойственны летчикам или танкистам, как, скажем, пехотинцам или саперам.

Художественно-оборонная кинематография непростительно бедна жанрами. Сейчас почти все военные фильмы делаются в жанре эпопеи. А разве создание приключенческих лент, веселых жизнерадостных комедий, небольших новелл и т. д. не отвечает задачам оборонного кинематографа? Несомненно, отвечают. Разнообразие жанров поможет наиболее полно показать характеры людей Красной Армии, их героические поступки, твердость, проявляемую в осуществлении поставленной цели, которая достигается, не щадя крови, а если понадобится, то и жизни.

Волевой, сильный мужественный характер должен занять центральное место в советском киноискусстве. Твердость, стремление к цели, умение преодолевать любые преграды, итти вперед, не считаясь с трудностями, — эти качества должны воспитывать наши фильмы.

Тов. С. Тимошенко, обращаясь недавно к политработникам Красной Армии, говорил:

«Давайте без крылатых слов, кропотливо делать свое повседневное дело и воодушевлять и перестраивать людей на лучшее выполнение задач боевой подготовки. Переключитесь на живую работу. Это будет лучше и полезнее для дела, и вы всегда будете чувствовать себя, как говорится, на боевом взводе».

Эти слова Наркома Обороны полностью относятся и к работникам киноискусства.

Новый фильм Л. В. Кулешова

Сказка в Светлом пути была сделана так, что она спуталась с действительностью.

Это неоднократно делалось в классической литературе, иронически так делал Гофман.

Так делал Гауптман.

Можно сделать так, чтобы действительность осветила сказку, подчинила ее себе.

В. Шкловский

В Светлом пути Григорий Александров орнаментировал действительность, перенес общежитие в монастырь может быть для того, чтобы девушки-работницы жили в резном тереме.

Разница между действительностью и сказкой стала настолько мала, что сказке уже нечего было превращать.

У Кулешова действительность скромна, точна.

У людей есть своя боль. Доктор любит, его не любят. Он не знает, как вылечиться от боли, и готов взять рецепт даже у мальчика.

У мальчика свои огорчения. От огорчения он лечится коньками и купанием.

Доктор пробует те же средства, — не помогает.

Действительность показана мягко, хотя иногда условно. Условен старик-сторож в школе.

Зато не условны лес с его опасностями, охота, требующая напряжения, и упорства детей.

Кремль дан сказочно, причем сказка показана реальными средствами. В небо входят два луча прожектора. Эти лучи могли быть, они иногда встают над городом. Сказка едва обозначена, но она сказочна.

Кремль у Кулешова сказочно нужный и правильный.

Это место совести.

Девочка, для того чтобы не разлучать друзей, решила уступить им свое первенство. Она напутала в арифметической задаче.

Выдумка не столь богата.

Девочка видит сон. Во сне решается вопрос, правильно ли она поступила. Решается он в Кремле двумя товарищами и третьим товарищем — Сталиным. На совещание ее вызывают.

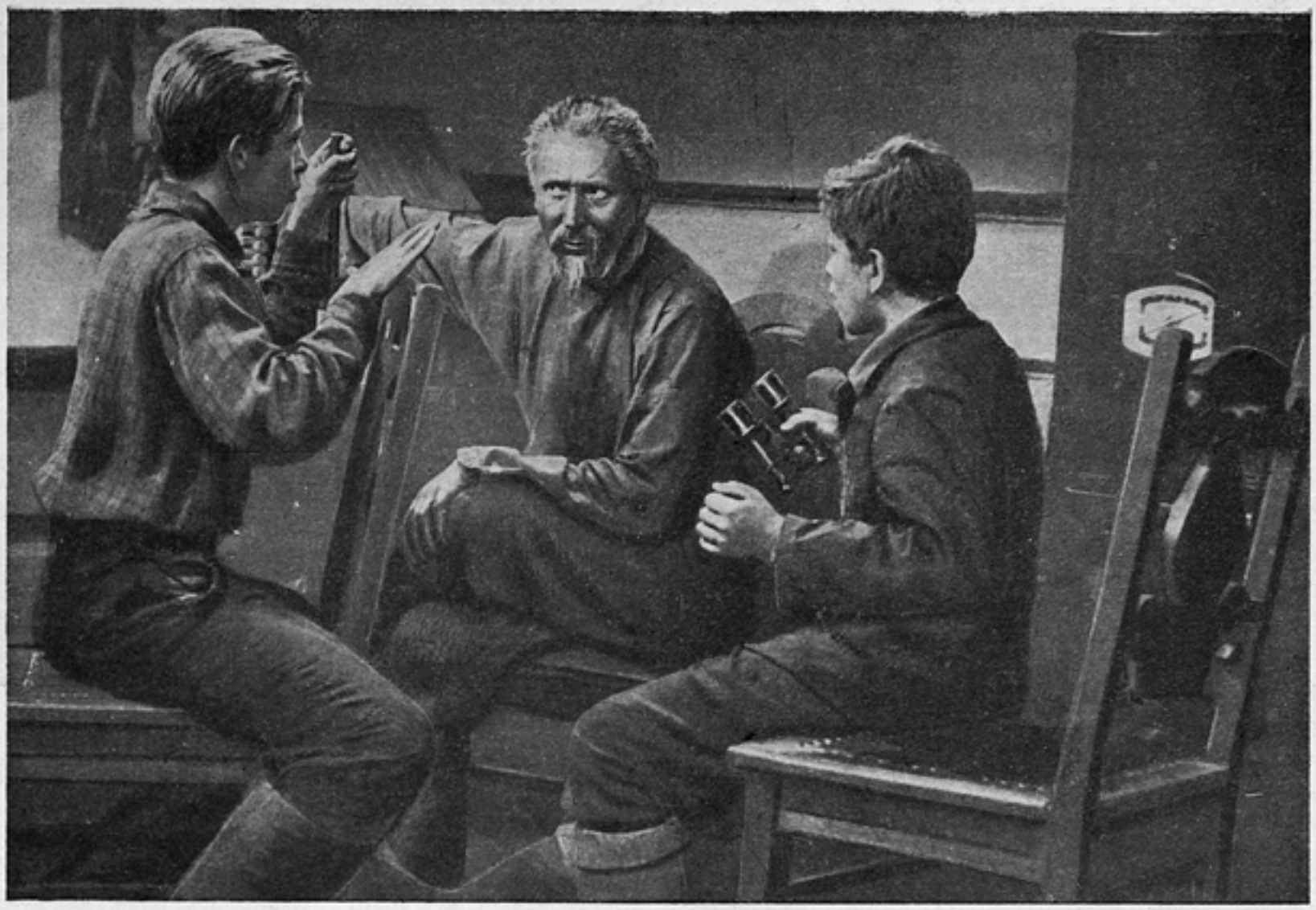
Это очень мягко сделано, и сделано правильно. Тут сюжет основан на совести. Моральное решение введено в самую ткань произведения.

Кремль взят как место сосредоточения дружбы и решения вопросов о правильности поведения.

Режиссер наполнил схемы сценария очень ценным, хорошим вдохновением.

«СИБИРЯКИ»

Сценарий А. Витензона. Режиссер засл. деят. иск. Л. Кулешов. Оператор М. Кириллов. Союздетфильм. На фото (вверху): арт. Д. Сагал (в центре) в роли охотника Алексея. Внизу: арт. А. Харитонова в роли Вали и арт. Д. Сагал в роли охотника Алексея



Художник и советская тема

О „СИБИРЯКАХ"

О. Леонидов

Кинематографисты с большим нетерпением ждали фильм Сибиряки. Длительные простои режиссеров между постановками хотя и часты, но простой режиссера Л. В. Кулешова превосходил все привычное в этой практике. Со времени постановки его последнего фильма Великий утешитель прошло около семи лет. Как же могло случиться, что один из крупнейших мастеров и зачинателей советской кинематографии так долго не появлялся на экранах?

Думается нам, что главная причина столь длительного молчания Л. Кулешова крылась в самом художнике, в его мировоззрении, в его взгляде на кинематографию.

Кулешов в совершенстве владеет искусством кинематографа. Все его фильмы прекрасно смонтированы, в них выразительно играют вещи, детали. И в этом — положительная сторона мастерства Кулешова. Но для создания полноценного художественного произведения одних достижений формального порядка недостаточно. Основу советского кинофильма составляет его идейная направленность, его содержание, раскрытое методом социалистического реализма, раскрытое на живых человеческих образах, на их характерах и взаимоотношениях.

Но эти именно основные элементы художественного произведения в фильмах Кулешова отсутствовали. Идейное содержание занимало в них подчиненное место. Сравнительно мало интересовала Кулешова идейная направленность кинофильма и совсем не интересовал человек как выразитель идей, чувств, как источник и двигатель борьбы и конфликтов. Кулешов настолько пренебрежительно относился к персонажам своих кинофильмов, к их внутреннему миру, что одно время даже выдвигал теорию о возможности создания некоего собирательного «монтажного» героя, слепленного из отдельно снятых кусков различных актеров.

С таким идейным багажом, с таким творческим методом едва ли можно было создавать кинофильмы в те годы, когда наш культурно и политически выросший зритель требовал от кинематографа идейно насыщенных произведений о больших делах и о больших людях сталинской эпохи. Рядом с Чапаевым, рядом с волнующей биографией большевика Максима или замечательным образом великого гражданина Шахова формалистические холодные фильмы прежнего Кулешова были бы неуместны.

Понятно поэтому, что Л. Кулешов отошел от производственной работы. Он перешел на преподавание, на подготовку молодых кинорежиссеров. У многих возникало далеко небезосновательное опасение: как же может готовить новые кадры мастер, сам идущий неверными путями в искусстве? Не привьет ли он молодежи неверных взглядов и методов?

«СИБИРЯКИ»

Сценарий А. Витензона. Режиссер засл. деят. иск. Л. Кулешов. Оператор М. Кириллов. Союздетфильм. На фото: засл. арт. респ. Д. Орлов в роли Дошиндона, А. Пупко в роли Пети и А. Кузнецов в роли Сережи

✲

Опасения эти, к счастью, не оправдались.

Кулешов — советский художник. Он не упорствовал в своих ошибках, он сумел разобраться в них и годы своего творческого кризиса использовал для напряженной работы над собой, для пересмотра своего идейного багажа. А близкая связь со своей молодой аудиторией, проникновение в ее интересы, запросы и чаяния дали Кулешову силы, ускорили процесс коренной и принципиальной перестройки.

Уча других, Кулешов учился и сам, жадно впитывая сердцем и сознанием художника все то живое и вдохновенное, чем полна молодежь Советской Страны и чего так недоставало этому художнику при всем его таланте и мастерстве.

В эти годы взаимной учебы Кулешов словно впервые увидел и понял окружающую действительность, впервые заглянул глазом художника в сердце советского человека.

И теперь он уже снова ощутил свое право на творчество, право на экран, на общение с многомиллионным советским зрителем.

Так началась его постановка Сибиряки.

«СИБИРЯКИ»

Сценарий А. Витензона. Режиссер засл. деят. иск. Л. Кулешов. Оператор М. Кириллов. Союздетфильм. На фото: арт. Д. Сагал в роли охотника Алексея и арт. А. Харитонова в роли Вали

✲

Сценарий А. Витензона не принадлежит к числу достижений нашей кинодраматургии. Многие товарищи вообще отрицали возможность его экранизации, считая сюжет Сибиряков надуманным, а разработку наивной и беспомощной.

Коротко содержание сценария таково.

Действие происходит в наши дни в Сибири, в селе Новая Уда, где в 1903—1904 годах находился в ссылке товарищ Сталин.

Юные сибиряки, школьники Сережа и Петя услышали от старого бурята Дошиндона легенду о том, как в 1904 году товарищ Сталин подарил свою трубку охотнику, который помог ему бежать из ссылки.

— Трубку друга курить будешь, друга вспомнишь, — сказал Сталин на прощание.

Как реликвия, как амулет, переходила трубка от охотника к охотнику. В последний раз находилась она в руках безвестного партизана во время японской интервенции на Дальнем Востоке. От огня сталинской трубки партизан поджог динамит, взорвал мост и преградил путь интервентам. У кого теперь эта трубка — никто не знает. Известно только, что под кольцом она хранит след японской пули.

Мальчики поклялись найти трубку и вернуть ее Иосифу Виссарионовичу. Они уверены, что это доставит ему радость. В поисках трубки ребята преодолевают ряд препятствий. Наконец, трубка найдена. Это совпадает с поездкой в Москву группы отличников новоудинской школы. Среди отличников оказываются и Сережа с Петей. Исполнилась их заветная мечта — они передадут трубку и увидят самого дорогого и любимого человека, услышат его голос.

Правда, выясняется, что это не та трубка. Но Иосиф Виссарионович все равно хвалит ребят за мужество и настойчивость, проявленные ими во время поисков.

Критики сценария возражали против столь незначительного повода для преодоления препятствий, как поиски трубки. А если к тому же найдена совсем не та трубка, значит и вовсе напрасны затраченные усилия.

С этим возражением мы позволим себе не согласиться. Здесь важна, на наш взгляд, не трубка, не тот или иной предмет, материализующий мечту детей о Сталине. Здесь важна атмосфера беззаветной любви, нежности к Сталину, готовность преодолеть любые препятствия, чтобы доставить ему радость, чтобы завоевать высокую честь встречи с ним. И эта атмосфера, эта идея, движущая сердцами не только детей и юношества, но и всего народа Советской Страны, хорошо передана в сценарии А. Витензона.

Но вот с разработкой его автор действительно не справился.

Интересное исходное положение сценария Сибиряки может быть оправдано до конца только при условии изобретательного развития действия, при наличии любопытных и разнообразных эпизодов, в которых даются перипетии поисков.

А. Витензон не сумел, однако, в достаточной мере развить исходную ситуацию. Увлеченные легендой Дошиндона, дети приступают к поискам трубки. Но то, что случается с ними в дальнейшем, представляет собой некое побочное действие и не находится в непосредственной связи с поисками.

Вот, например, эпизод в тайге.

Ребята предполагают, что трубка — у охотника Алексея, который надолго ушел в тайгу. Сережа и Петя отправляются за ним вдогонку. В тайге ждут их всякие страхи. Они сбиваются с дороги. Один из ребят попадает в капкан. Потом их окружает волчья стая... Все это само по себе приковывает внимание зрителя. Но когда смотришь на приключения ребят в тайге, даже забываешь о трубке, которую они ищут.

✲

В сценарии явно нехватает материала на полнометражный фильм, поэтому пробелы заполняются посторонними эпизодами.

К числу их относятся, в первую очередь, любовная история учительницы Анны Федоровны, охотника Алексея и сельского врача, которой, правда, не было в первоначальном авторском сценарии. Врач «ухаживает» за учительницей, поет с нею дуэт «Не искушай меня без нужды». Алексей тоже влюблен в Анну Федоровну, но, не решаясь признаться ей, молча страдает и ревнует... Когда Алексей выходит из этого соперничества победителем, страдать начинает доктор, и по совету одного из школьников пытается заглушить сердечную драму... купаньем, коньками, лыжами. Эта тривиальная история, весь этот традиционный «треугольник» никакого отношения к сценарию не имеет.

То же надо сказать и относительно «нарочного» провала школьницы Вали на экзамене. Сначала Валя преследует ребят за их поиски трубки, предполагая, что трубка нужна для куренья. Но когда Валя узнает истинную причину поисков, она резко меняет свое отношение к Сереже и Пете и проваливается на экзамене, чтобы освободить одному из них место для поездки в Москву. Провал мотивирован плохо. Из сценария вовсе не следует, что если Валя выдержит экзамен на «отлично», то это лишит Сережу и Петю права поездки в Москву. Да и учительница Анна Федоровна потом подтверждает это. Эпизод с Валей имеет лишь приблизительную связь с сюжетом. Автор ввел его в сценарий только для того, чтобы чем-нибудь осложнить поездку ребят.

Или эпизод с валиным дедом Яковым. Старик много суетится, волнуется по поводу провала внучки, а затем неожиданно и без всяких мотивировок смиряется и даже... приветствует и провал, и то, что Валя не едет в Москву.

Вследствие этих недостатков сценарий получился растянутый, нестройный, эпизоды не вытекают один из другого, а искусственно лепятся друг к другу.

✲

Несмотря на это, Л. В. Кулешову удалось создать волнующий фильм.

Как же так могло получиться? — спросят нас. — Как можно поставить хороший фильм по неудовлетворительному сценарию?

Получилось так потому, что в сценарии А. Витензона все же есть здоровое зерно, потому что в основе его лежит интересная ситуация.

Кулешов взял из сценария все лучшее и воплотил его с большой теплотой и художественной правдой.

А лучшее в сценарии Витензона — атмосфера любви и нежности, романтическая мечта о Сталине и образы мальчиков Сережи и Пети.

Отказавшись от прежних методов работы и от прежнего отношения к материалу, Кулешов предстал в этой картине совершенно новым художником.

Зрелое техническое мастерство для него теперь уже не самоцель. Оно умело используется им только, как средство для наиболее полного и впечатляющего раскрытия идеи, содержания, человеческих образов. И потому от всего фильма веет радостью художника, очарованием нашей действительности.

Наиболее удался Кулешову в Сибиряках сон о Москве, о Кремле, о Сталине. Правильно сделал художник, показывая эти сцены не на яву, а во сне. Такой прием позволил ему полнее и тоньше раскрыть поэтический образ Сталина, живущий в сердцах миллионов.

У Спасских ворот стоит сказочный часовой.

К нему подходят Сережа и Петя. Они похожи сейчас на Тильтиля и Митиль из «Синей птицы».

— Мы, — говорят они, — знаем, что с часовым разговаривать не полагается. Но нам очень нужно пройти в Кремль.

— Вы Петя и Сережа из Новой Уды? — приветливо спрашивает часовой.

— Да.

— Проходите!

Потом мы видим кабинет в Кремле. Его простое убранство, его деловая, располагающая к работе обстановка выглядит так, что не остается никаких сомнений, чью фигуру через несколько мгновений увидим мы за столом. Играют вещи, свет, тишина. И вдруг раздается голос, гостеприимно приглашающий Петю и Сережу. Плавно раскрываются двери. Сережа и Петя оказываются лицом к лицу со своей мечтой, с героем легенд и народных сказок.

Он протягивает детям руки, предлагает сесть. Как зачарованные, смотрят на него Сережа и Петя и, тесно прижавшись, вдвоем усаживаются на одно кресло. Дети протягивают ему письмо о трубке и просят прочесть. Зачем же читать, когда они сами здесь? Нет, нет, прочтите, пожалуйста. Так складно рассказать они не смогут, они очень взволнованы.

Отеческой добротой и любовью светятся сталинские глаза. Сталин нетороплив и спокоен, прост и радушен — такой же в детской мечте, в детском сне, как и в действительности. Он все знает — и о том, какие препятствия преодолевали ребята, и о том, как Валя нарочно провалилась на экзамене, чтобы в Москву ехал Сережа, и о том, как Сережа тоже хотел провалиться, чтобы уступить место Вале. Он все знает и все может понять, понятно и просто объяснить, что ребята делали правильно и чего делать не следовало. И его негромкий голос звучит, как голос сердца, как голос высшей правды и справедливости.

Только в лучших фильмах советской кинематографии товарищ Сталин показан с такой простотой, с таким ему одному присущим обаянием. В этом заслуга и Л. Кулешова и артиста М. Геловани.

Исключительных результатов достиг Л. Кулешов в работе с маленькими «актерами» — школьниками А. Кузнецовым и А. Пупко, исполняющими роли Сережи и Пети. Режиссер сумел всерьез увлечь их поисками трубки и возможностью быть в Кремле, увидеть Сталина. Ни на одно мгновенье не чувствуется игры, представления. Каждый жест, каждая интонация естественны. Да, именно так вели бы себя А. Кузнецов и А. Пупко, если бы все это случилось с ними, а не с Сережей и Петей. И наверное именно такие сны видят они теперь!

✲

После просмотра Сибиряков нам пришлось слышать от отдельных товарищей упреки по адресу Кулешова, который, дескать, не до конца отказался от былых формалистических пристрастий.

— В чем же они выражаются в этом фильме?

— Да вот хотя бы глиняный петушок, которого дарит председатель колхоза учительнице. Охотник Алексей нечаянно разбивает петушка, потом склеивает, потом разбивает опять, потом петушек снова склеен и снова разбит.

— Вы были бы правы, если бы игра с петушком не находила сюжетного оправдания, существовала бы в фильме сама по себе. А здесь это не так. Игра с петушком подчеркивает внутреннее смущение Алексея.

— Ну, а что это за противоестественный ракурс, в котором снят лес? Такое впечатление, будто деревья пьяные. Будто у них «кружится голова».

— «Пьяный» падающий лес — это тоже не формализм, а один из кинематографических способов, позволяющих зрителю увидеть природу глазами Сережи. Запрокинув голову, он едет в телеге по тряской дороге. От боли в разбитой ноге мальчик временами теряет сознание. У него кружится голова и валящиеся на него деревья почти физически передают головокружение. Такие кадры, если они оправданы ситуацией, уместны, допустимы, они украшают фильм. Именно так и использует Л. Кулешов в Сибиряках свое формальное мастерство.

Л. Кулешов возрождает ряд чисто кинематографических приемов, к сожалению, утраченных многими режиссерами с переходом от немого к звуковому кинематографу. Некоторые даже из лучших наших фильмов делаются сейчас, как киноспектакли. Диалог настолько преобладает в них над всеми остальными выразительными средствами кинематографа, что например, Учитель С. Герасимова удалось целиком перенести из фильма на сцену театра. Никто не будет возражать против решающего и важнейшего значения слова в звуковом кинематографе. Но это не значит, что кинорежиссер вправе пренебрегать спецификой кинематографа—возможностями монтажа, быстрой сменой мест действия, немым или озвученным, но бессловесным кадром, эмоционально усиливающим воздействие слова. Л. Кулешов решает стоящие перед ним задачи не театрально, а кинематографически. Вспомним хотя бы мастерский монтаж проходов и пробегов по тайге, стремительную погоню ребят за лошадью. Вспомним, как полно и слитно использованы Кулешовым все выразительные средства кинематографа в сцене охоты. Много остроумных переходов от кадра к кадру, от одного места действия к другому—через сюжетно играющие вещи или куски природы, имеющие свое особое смысловое значение.

✲

Каковы недостатки Сибиряков? То, что слабо в сценарии, слабо и в фильме. Это относится ко всей «взрослой» части картины, где играют не дети, а старшие: учительница, Алексей, доктор, дед Яков, тетка Пелагея, Терентий. Все эти роли исполняются хорошими актерами, в них заняты Т. Альцева, Д. Сагал, А. Файт, Г. Миляр, А. Хохлова, С. Комаров. Но из-за отсутствия характеров и неоправданности положений взрослые жители Новой Уды выглядят менее убедительно, чем ребята. Они толкутся, суетятся, но не воздействуют на ход событий. И в трактовке взрослых персонажей новый режиссерский почерк Л. Кулешова теряет свою новизну, сбивается на прежний. Это особенно сказывается во всех сценах с учительницей. Живет она почему-то в комнате, напоминающей спальню Татьяны из оперных постановок «Онегина». Со всех сторон свешиваются кисейные занавесочки. Их так неестественно много, что невольно начинаешь предполагать: режиссер придумал такую претенциозную декорацию не спроста. И действительно — в конце фильма оказывается, что занавесочки «обслуживают» не учительницу, а Алексея — они нужны только для того, чтобы в момент любовного объяснения Алексей мог их скомкать. А сама учительница выглядит декадентской девицей со старорежимного одеколонного флакона. Эти куски врезаются в фильм чужеродным телом.

Кроме артиста М. Геловани очень тепло и с большим тактом и мастерством исполняющего свою роль, из числа взрослых персонажей приятно выделяется один только Д. Орлов-Дошиндон. Убедительно звучит в его устах поэтичный сказ о сталинской трубке. Но это уже основная линия сценария и фильма, заставляющая забывать обо всех недостатках.

Успех Л. Кулешова в Сибиряках заслуженно делит М. Кириллов — один из крупных мастеров операторского искусства. В совершенстве выполняет он сложное режиссерское задание в сцене сна. Его пейзажи отмечены тонким вкусом художника.

Фильм производит сильное и радостное впечатление. Он станет одной из любимых детских картин, он будет звать юного зрителя нашей страны к преодолению препятствий, к борьбе за высокие идеалы.

✲

В Сибиряках мы видим как бы второе рождение Л. В. Кулешова, пришедшего к современной нашей теме с взволнованностью настоящего художника и во всеоружии высокого мастерства.

Сценарий оборонного фильма

А. Ариштейн

В письме к комсомольцу Иванову товарищ Сталин указывал: «Нужно всемерно усилить и укрепить нашу Красную армию, Красный флот, Красную авиацию, Осоавиахим. Нужно весь наш народ держать в состоянии мобилизационной готовности перед лицом опасности военного нападения, чтобы никакая «случайность» и никакие фокусы наших внешних врагов не могли застигнуть нас врасплох...»

Эти слова совершенно точно определяют задачи киноработников, и в первую очередь кинодраматургов, в области оборонной кинематографии.

Задача определена — надо выполнить ее.

Можно ли сказать, что ее выполнила оборонная кинематография?

Владимир Маяковский искренне признавался:

«Я в долгу
перед Бродвейской лампионией,
Перед вами,
багдадские небеса,
Перед Красной армией,
перед вишнями Японии,
перед всем,
о чем
не успел написать...»

Наши кинодраматурги тоже не успевают написать о многом, и во всяком случае о Красной Армии. Сколько ни перебирать названий выпущенных или готовящихся к выпуску кинофильмов, имеющих хотя бы косвенное отношение к оборонной кинематографии, никуда не уйти от того факта, что наше киноискусство в большом долгу перед Красной Армией.

Долг этот все растет. Мы имеем блестящие произведения мирового искусства, в основе которых лежит героика Красной Армии. Такие фильмы, как Чапаев, Мы из Кронштадта и другие, вошедшие в наш «золотой фонд», — наша слава, наша заслуженная гордость. Но этого все же недостаточно.

*

Недавно была сделана интересная попытка подвести итоги работе советских прозаиков над образом советского человека. Авторы доклада пользовались материалами произведений последних трех лет и установили, что тематически преобладают произведения об освоении Севера. И вполне резонно говорил докладчик о том, что будущий историк, который захочет изучать наше время по этой литературе, придет к выводу, что главной проблемой для советской страны в эти годы являлось именно освоение Севера. Между тем нам всем отлично известно, что это только одна из многих проблем нашей героической современности.

Если этот будущий историк посмотрит оборонные кинофильмы 1940—1941 годов, он увидит: Первую Конную, Оборону Царицына, Поход Ворошилова, Пархоменко, затем Суворова и Штурм Измаила. Слава недавних боев с белофиннами прозвучит для него в фильмах Фронтовые подруги, Машенька, Смелых дел мастер, Юпитер второй... Затем останутся Котовский, Командиры запаса, Морской ястреб.

Сделав шаг назад к последним двум-трем годам, он встретит там Щорса и целую серию фильмов по авиации, быстро ушедших с экрана и из памяти, как Эскадрилья № 5, Истребители и другие. Или он увидит ряд фильмов, авторы которых больше всего занимались технической мощью и возможностями техники того или иного вида вооружения и меньше всего художественными образами героев.

К какому выводу должен притти после такого просмотра этот будущий историк, а вместе с ним и наш сегодняшний кинодраматург?

Вряд ли нужны разъяснения к этому вопросу. Названия перечисленных фильмов (и сценариев) говорят сами за себя. Из огромного количества тем, из многообразнейшего материала жизни Красной Армии — ее истории, ее сегодняшнего дня — мысль художника отбирает, в основном, уже разведанные участки и обходит стороной нетронутую целину. Ни об одной из названных выше тем, ни об одном фильме нельзя, конечно, сказать, что это не интересно или не нужно, не полезно для зрителя. Тем не менее, если судить по всем этим фильмам, история гражданской войны ограничивается одним только 1918 годом и царицынской эпопеей.

Конечно, художник пишет о том, что ему наиболее близко, что его волнует больше всего. Трудно решить, должен или не должен тот или иной образ найти свое выражение в искусстве. Но над причинами такой «кучности» в области одной какой-либо темы, эпохи и даже жанровом решении следует все же задуматься, так как и в этой части нельзя похвастать разнообразием.

Совершенно естественно, что наиболее героические эпохи, дела, события в жизни целого народа или его части—армии, флота и т. п. особенно привлекают внимание художника. Но очень часто у нас происходит так, что недостаточно глубокое понимание события или окружающей обстановки ведет к поверхностному отклику на это событие, оказавшееся в данное время в центре жизни страны. И такие произведения, создаваемые, если не в кампанейском, то в близком к нему порядке, несут на себе печать поспешности, непродуманности. Художник не успевает пережить со своими героями всю их жизнь и выпускает их в свет такими, какими получились они с первого мазка.

Бывает и наоборот. Какая-нибудь тема, затронутая один раз, вызывает желание ее углубить, доказать то, что не уложилось в рамки данного произведения. И начинается своеобразное соревнование в раскрытии одного и того же явления с разных сторон до самых мельчайших деталей, подробностей. Тогда мысль художников концентрируется в одном направлении, и огромное количество тем, образов, исключительных поступков живых, конкретных людей остается вне поля зрения кинодрама-

тургов и вне самого массового и самого важного из искусств — кино.

Как бы то ни было, неоспоримым фактом является то, что наша оборонная кинематография оперирует сейчас в явно суженном кругу тем, образов и жанров и требует серьезного внимания к оборонному сценарию.

Возьмем к примеру два сценария, разных по авторскому замыслу. Попробуем их проанализировать и увидим, насколько близки они друг другу по существу.

Одесская киностудия приняла к постановке сценарий о Военно-Морском Флоте Н. Шпанова и А. Михайловского Морской ястреб. Студия Союздетфильм приняла сценарий новеллы Р. Бершадского Юпитер Второй (из материалов войны с белофиннами).

Сценарий Морской ястреб должен показать, как пишут сами авторы, советского командира, моряка, со всеми присущими ему качествами — хладнокровием, инициативой, разумом, мужеством, беззаветной преданностью родине, партии, делу Ленина — Сталина. Показывают они это на ярком материале борьбы на море — подводной и надводной.

На море хозяйничает пират — неизвестная подводная лодка, нападающая на все проходящие суда. Чтобы поймать пирата, выходит советское судно-ловушка. Командир судна капитан-лейтенант Найденов получает задание не только уничтожить пирата, но и определить его национальность. Судно-ловушка должно быть тщательно замаскировано под торговый корабль самого безопасного типа. «Это кролик, который становится тигром в тот момент, когда подводная лодка всплывет, думая, что покончила с этим кроликом». В конечном счете оказывается, что пират, за которым охотится Найденов, замаскирован вдвойне — подводная лодка под купеческое судно.

Нужна действительно громадная выдержка советского моряка, знающего, во имя чего он борется, чтобы принять на себя в упор все выстрелы врага и не обнаруживать себя до тех пор, пока этого врага можно будет уничтожить. Авторы показывают героическую борьбу советского корабля, буквально растерзанного на части, едва держащегося на воде, и не менее героическую стойкость молодого командира, готового умереть, но выполнить задание до конца. Этой основной драматургической линии сценария даже не очень мешает так называемая «личная линия» Найденова, влюбленного в помощника капитана судна «Вятка» — Лидию. По сути дела эта «обязательная девушка» и любовь к ней Найденова пришиты к сюжету белыми нитками и только нарушают его развитие. Но это — следствие общей беды. Нашим приключенческим фильмам — а Морской ястреб полностью выдержан в приключенческом жанре, — к сожалению, свойственны поверхностная разработка характеров и механически присоединяемая романтическая история главного героя.

Центр тяжести сценария — как и подобает приключенческому фильму — в исходе боя с врагом, в том, подоспеет ли во-время к Найденову помощь. Но так как заранее ясно, что помощь подоспеет, то дело только за изобретательностью авторов в оригинальности ситуаций. В этом им отказать нельзя.

Не следует расценивать этот сценарий, как неудачу. У нас очень мало фильмов о Военно-Морском Флоте. Еще очень мало показаны наши командиры и бойцы, их храбрость, умение сохранять силы и спокойствие в самой трудной обстановке. Кроме того приключенческий жанр обязательно должен занимать в ряду других оборонных фильмов свое место.

Наши упреки авторам должны итти совсем в другом направлении. Как показаны ими все трудности боя с хитрым и опасным врагом? Весь экипаж судна-ловушки выходит из сценария без потерь, с полной удачей. Напряжение прошедшего боя зритель забудет уже тогда, когда еще звучит с экрана музыка. Таким образом, в лучшем случае память зрителя обогащается еще одним интересным героическим эпизодом, но не больше. А действительная жизнь, быт и условия сложной боевой жизни Красного Флота — остаются за кадром. Сценарий проходит мимо них стороной.

Обратимся к другому сценарию — короткометражной новелле Юпитер Второй Р. Бершадского.

На экране оживает недавнее героическое прошлое. Карело-финские леса, предательский ледок на болотах, снеговые сугробы, таящие в себе неприятельские доты, деревья, до пней скошенные огнем наших снарядов и бомб. И люди — наши славные бойцы, идущие в бой за родину, за Сталина...

Автору удалось в пределах новеллы показать образы трех боевых товарищей, трех красноармейцев, отправленных в разведку и с честью выполнивших свой долг.

Схема сюжета несложна. Три разведчика, получившие приказание уточнить силы противника и сообщить об этом в свою часть, проникают к неприятелю. На заброшенном хуторе оказывается артпозиция белофиннов. Враг минирует дом, где скрываются разведчики. Посланный с донесением боец, полузамерзший, добирается до своего подразделения. Одновременно начинает действовать установленный разведчиками телефон. С началом нового наступления нужно уничтожить противника, засевшего на хуторе. Начальник разведки дает ориентир для стрельбы по хутору, наша артиллерия должна уничтожить весь хутор, значит погибнут и разведчики. Однако война — есть война. Хутор обстреливается. Осколком снаряда тяжело ранен боец. Но боевая задача выполнена.

В сценарии не ослабевает напряжение до самого последнего кадра, когда оказывается, что Григорий, которого все (и зритель тоже) считают мертвым, — жив. Встречается ряд удачных находок, которые помогают поддерживать напряжение с самого начала до конца. Очень сильно и просто показан героизм бойцов, дающих ориентир для прицела — по самим себе. Не менее сильно нарисован командир, отдающий приказание стрелять, несмотря ни на что. Достаточно четки индивидуальные характеристики бойцов.

Но и в этом сценарии автор не избежал большой ошибки. И здесь (правда, в меньшей степени) нет все же той суровости войны, о которой все время, во всех своих выступлениях говорит нарком обороны т. Тимошенко. Боец Красной Армии должен воспитывать в себе стойкость и мужество, умение в самых тяжелых условиях преодолеть все преграды, все лишения. А если в наших фильмах будет показана только «сплошь усеянная трупами в маскировочных халатах не нашего образца поляна» — и с нашей стороны, полная победа без всяких жертв — мы невольно станем на путь лакировки действительности.

К сценарию Юпитер Второй это относится в меньшей степени, чем к другим произведениям, но об этом никогда не следует забывать.

✲

На примере этих двух сценариев можно вполне отчетливо представить, чего именно нехватает большинству наших сценариев и фильмов об Армии и Флоте.

Высокая требовательность, воинская дисциплина, точность, организованность, формы и методы обучения,

именно то, чем достигаются эти все качества, отсутствуют еще в наших фильмах о Красной Армии. Тов. Тимошенко требовал на маневрах приближения к условиям войны, неустанного внимания к врагу — сильному, хитрому и коварному. Если мы показываем врага слабым, мы умаляем честь победы над ним и, главное, противоречим действительности. Враг силен и опасен, но все качества, присущие нашей Красной Армии, ее техника, ее умение владеть этой техникой, ее высокая сознательность и идейная направленность таковы, что обеспечивают победу. Суворов говорил: «В учении трудно—в бою легко». А наши фильмы и сценарии, не показывая трудностей учения, щедро порой рисуют легкость боя. Нередко, наши авторы чувствуют себя на «условной войне», на военной прогулке, без подлинных потерь и поражений.

Надо твердо помнить, что преуменьшение трудностей никогда никого ничему не могут научить. Надо помнить слова товарища Сталина, что отвага и смелость в бою — это только одна сторона героизма и что не менее важна другая сторона — умение. Смелость, отвагу, готовность к риску надо сочетать с отличными знаниями. И оборонный фильм должен помогать достижению этих знаний, помогать правильному воспитанию бойца, командира, военному воспитанию всего народа. Эту почетную задачу кинематографисты еще не научились выполнять как следует.

Тактическая подготовка роты, эскадрона, эскадрильи, дивизиона, т. е. определенной боевой единицы, подготов. ка, заключающаяся в неустанном воспитании воли, в приобретении знаний, еще не стала в центре внимания наших кинодраматургов. А именно здесь-то и надо искать проявлений человеческого характера и показывать их.

И еще. Мы уже говорили об ограниченности тематики нашей оборонной кинематографии, о том, что вне поля ее зрения остается очень многое. Но очень остро ощущается и ограниченность образов, создаваемых нашими сценаристами, а также известная надуманность сюжетных положений по сравнению с реальной жизнью.

К этой реальной, подлинной жизни надо обращаться почаще. Плеханов когда-то говорил, что если обыденная жизнь по временам не представляет случаев для борьбы, то их надо изобрести. Но «обыденная» жизнь Красной Армии содержит столько ярких боевых эпизодов, что надо только успевать их использовать, успевать найти, отобрать в них все типическое, пригодное для художественных образов и показывать живую жизнь, настоящих людей.

Внимательное изучение бесчисленного количества героических поступков участников боев на Хасане, у Халхин-Гола, в освободительном походе в Западную Белоруссию, Западную Украину, во время борьбы с белофиннами рисует во весь рост героя нашего времени — командира, бойца.

...С большого портрета глядят темные молодые глаза. Старшину батареи Гутникова фотографировали, по-видимому, как отличника, потому что он всеми силами старается быть серьезным и сдержать веселую улыбку красивых губ. У него замечательное лицо — здесь и воля, и упорство, и незаурядная сила, и бьющая через край кипучая молодость, готовая ко всему... «Если меня убьют, то, кто найдет меня, сообщите отцу, что я погиб за дело освобождения белорусского народа от угнетателей польских панов.

За великого Сталина и нашу партию не пожалею свою жизнь.

Да здравствует наша непобедимая Рабоче-Крестьянская Красная Армия!

Да здравствует наша советская родина!»

Записка Николая Гутникова найдена была у него на груди. Окровавленная, помятая, она вставлена сейчас в стекло под его портретом в Музее Красной Армии.

Разве Гутников не может стать героем сценария?

Герой Советского Союза комиссар эскадрильи В. П. Калачев поучает молодых летчиков, как должен вести себя летчик-коммунист в бою с одним-двумя вражескими самолетами — при любых условиях уничтожить обоих. Трех противников — с боем разогнать. От большего количества самолетов врага — выйти из боя целым.

Какие замечательные образы советских героев могут возникнуть из этого и подобных примеров. А ведь опыт боевых операций нашей доблестной Красной Армии изобилует героическими фактами беспримерного мужества и преданности социалистической Родине.

Молодой штурман Виктор Синцов вел дневник во время финских боев. С неподдельной радостью сообщает он о том, что пришел долгожданный день боевого вылета. Но тут же приходит огорчение. «Не понимаю здешнего климата, — жалуется он в дневнике, — ночь ясная, звездная, а утром туман... Погода, опомнись, ведь нам надо летать, бомбить...»

Редкие дни не делает записей штурман. Его рабочий день состоит из трех боевых вылетов. «За те дни, что я не писал в дневнике, сделал 26 вылетов», отмечает он пропущенные дни записей. Здесь же скупое описание выполнения боевых задач и своих же товарищей по работе.

— Вот летчик К. Молодой, неопытный, — так рисует его Синцов.—Из-за неисправности в подвеске бомб ему пришлось вернуться и итти на посадку со своим смертоносным грузом. Конечно, он боялся не за себя, не за свою жизнь: тревожила мысль, что бомбы взорвутся не там, где им следовало. При посадке летчик К. ходил не над городом, а за его чертой. Сел хорошо, — лаконично записывает Синцов. И добавляет: — Понятно, что нервы сдали — ночью спал неспокойно, вскрикивал.

Примерам этим нет конца. И в каждом из них — черты настоящего героя наших дней, бойца, командира, волевого, скромного, простого. Но как мало еще таких героев в наших фильмах, как мало еще у нас подлинного воплощения живого героизма людей нашей замечательной Красной Армии!

Крайности не сходятся

Ф. Левин

«ТИМУР И ЕГО КОМАНДА»

Сценарий А. Гайдара. Режиссер А. Разумный. Оператор засл. деят. иск. П. Ермолов. Союздетфильм

Сличение литературного сценария Тимур и его команда, написанного А. Гайдаром, с готовой картиной, поставленной режиссером А. Разумным, весьма любопытно и поучительно. Много лет не прекращаются у нас в кинопечати и на всевозможных совещаниях споры и тяжбы между авторами сценариев и режиссерами. Порою эти споры спускаются на уровень обычной ссоры, порою же подымаются на «высокий принципиальный уровень» и превращаются в «проблему» о том, кто важнее в кинематографии: сценарист или режиссер, кто из них является ведущим и определяющим в искусстве кино.

В сущности же говоря, здесь есть лишь видимость сложного и глубокого вопроса. Проблема автора и режиссера известна и в театре. Можно плохо поставить хорошую пьесу и блестяще поставить пьесу посредственную. То же и в кино. Усложнение же здесь состоит, во-первых, в том, что в театре очень редко автор и режиссер соединяются в одном лице, тогда как в кино это явление встречалось очень часто и нашло отражение даже в правительственном постановлении, где говорилось о высвобождении режиссеров от несвойственных им функций сценаристов. Во-вторых, — и это, пожалуй, еще важнее, — пьеса ставится неоднократно различными театрами, кинематографический же сценарий ставится один раз и навсегда. Именно поэтому так возросло значение режиссуры в кино, так важен выбор режиссера. Пьесу можно возобновить еще и еще раз в новой постановке. Сценарий же умирает в тот же день, когда появляется лента. Но именно поэтому необходимо всегда ясно разграничивать при оценке и анализе фильма, что представляет собою сценарий и что сделано режиссером.

Если картина удачна, то по большей части это зависит и от сценариста и от режиссера. Самый блестящий режиссер ничего не добьется, если в сценарии, который он ставит, нет необходимого материала, нет сюжета, конфликта, характеров.

Все это должно быть в сценарии, хотя бы в потенции. Пусть он плохо написан, загромождён излишними деталями, слабо скомпонован. Талантливый режиссер сумеет развить ядро сценария, обогатить его. Будет интересная лента.

Если же картина слаба, то большей частью главная вина ложится на режиссера. Это значит, что, даже располагая некоторым материалом, он не сумел творчески раскрыть его. Если же в сценарии и материала не было, то зачем же режиссер брался за такой сценарий? К сожалению, во многих рецензиях на появляющиеся фильмы критики редко различают в готовой ленте работу сценариста и режиссера и редко дают им раздельную оценку. Между тем, если бы это постоянно делалось, сколько дутых репутаций было бы опровергнуто. Иногда слабый сценарист, лишь нашедший интересную идею, незаслуженно делит лавры с великолепным режиссером, сумевшим извлечь максимум возможного из этого найденного, но не развитого самим автором замысла. Но гораздо чаще режиссер прикрывает свои неудачи ссылками на малопригодный сценарий, из которого-де ничего не выжмешь.

За примерами ходить недалеко. Сценарий А. Витензона Сибиряки, несомненно, в руках не столь одаренного, как Кулешов, режиссера превратился бы в слабый фильм.

В случае с Тимуром и его командой мы видим пример противоположного явления.

А. Гайдар — один из лучших детских писателей в советской литературе. Едва ли не самая главная черта этого автора — тонкий лиризм, проникающий его творчество. Достаточно вспомнить его чудесный рассказ «Чук и Гек» (первоначально он появился в «Красной нови» под названием «Телеграмма»), чтобы понять, в чем прелесть гайдаровского таланта. В рассказе происходят самые незначительные вещи: Чук и Гек со своей матерью едут к отцу, который работает далеко в глухой лесной местности. Игры Чука и Гека, поездка в поезде, на санях, жизнь в лесной избушке в ожидании отца — вот и все. Никаких сложностей, ничего любопытного в сюжете. Все сосредоточено в атмосфере рассказа, в безыскусственном, но тем более трудном изображении двух братьев, их детской психологии.

Тимур и его команда — это сценарий Гайдара, на основе которого он затем написал повесть, сразу завоевавшую широкую известность.

Гайдар создал прежде всего превосходный сюжет, проникнутый прекрасной идеей.

Лето. Ребята из разных семейств, из разных школ выехали со своими родными на дачу. Что объединяет их здесь, в дачной местности? Школа, пионерская организация, комсомол — все это осталось там, в городе, где ребята живут постоянно. Здесь ребята только отдыхают, играют, купаются.

Пионер Тимур объединяет этих ребят в увлекательной и романтической игре. Он создает особую команду. Ребята рисуют пятиконечную звезду на всех дачах, где живут семьи людей, находящихся в Красной Армии. Ребята берут эти семьи под свою охрану и защиту, тайком помогают этим семьям. Они наполняют водой огромную кадку для молочницы, сын которой ушел в Красную Армию, укладывают дрова в поленницу, охраняют фруктовый сад от набегов Мишки Квакина и его приятелей, отыскивают пропавшую козу, развлекают четырехлетнюю девочку, отец которой убит на фронте. Наконец, сам Тимур ночью доставляет на мотоцикле девочку Женю в город, чтобы она могла повидаться с отцом — командиром Красной Армии.

Тимура и его друзей подозревают в дурном поведении, в шалостях. Им ничего бы не стоило опровергнуть такие подозрения. Но все дело в том, что тогда исчезла бы романтическая тайна, окутывающая команду, игра перестала бы быть игрой. Тимур, Женя предпочитают терпеть несправедливые упреки, но молчать. Я склонен думать, что это даже доставляет им своеобразное удовольствие. Вот нас ругают, на нас нападают, а на самом-то деле мы такие хорошие. Когда взрослые это узнают, им будет неловко, стыдно перед нами.

Это вполне в духе детской психологии.

Нужно ли доказывать, насколько хорош и интересен этот замысел. Гайдар сумел уловить и показать новые черты советских ребят: их живую инициативу, благородство их побуждений. Причем все это сочетается с игрой, со свойственной возрасту романтикой, любовью к приключениям, тайне.

В образах Гайдара все дышит жизнью, нет и тени дидактизма, нравоучительности. Недаром повесть Гайдара вызвала такой огромный интерес у детского читателя и даже уже появились подражатели Тимура.

Я не могу сказать, чтобы сценарий Гайдара был хорошо разработан именно для постановки в кино. Некоторые роли слишком незначительны, чтобы из них актеру можно было бы что-нибудь сделать. Доктор Колокольчиков — существо почти бессловесное, у него нет роли. Очень отрывочны, эпизодичны роли бабки, молочницы. За исключением самого Тимура, его помощника и Жени, остальным ребятам из его команды также мало дела, их трудно запомнить. Наконец, старшая сестра Жени, Оля, обращается с Женей довольно грубо и получается, что она все время покрикивает на Женю, любви к сестре у нее маловато.

Вот тут и должен был бы выступить на сцену режиссер, чтобы не только сохранить то ценное содержание, которое нашел и воплотил Гайдар, но и обогатить и развить его своим опытом, своей творческой выдумкой.

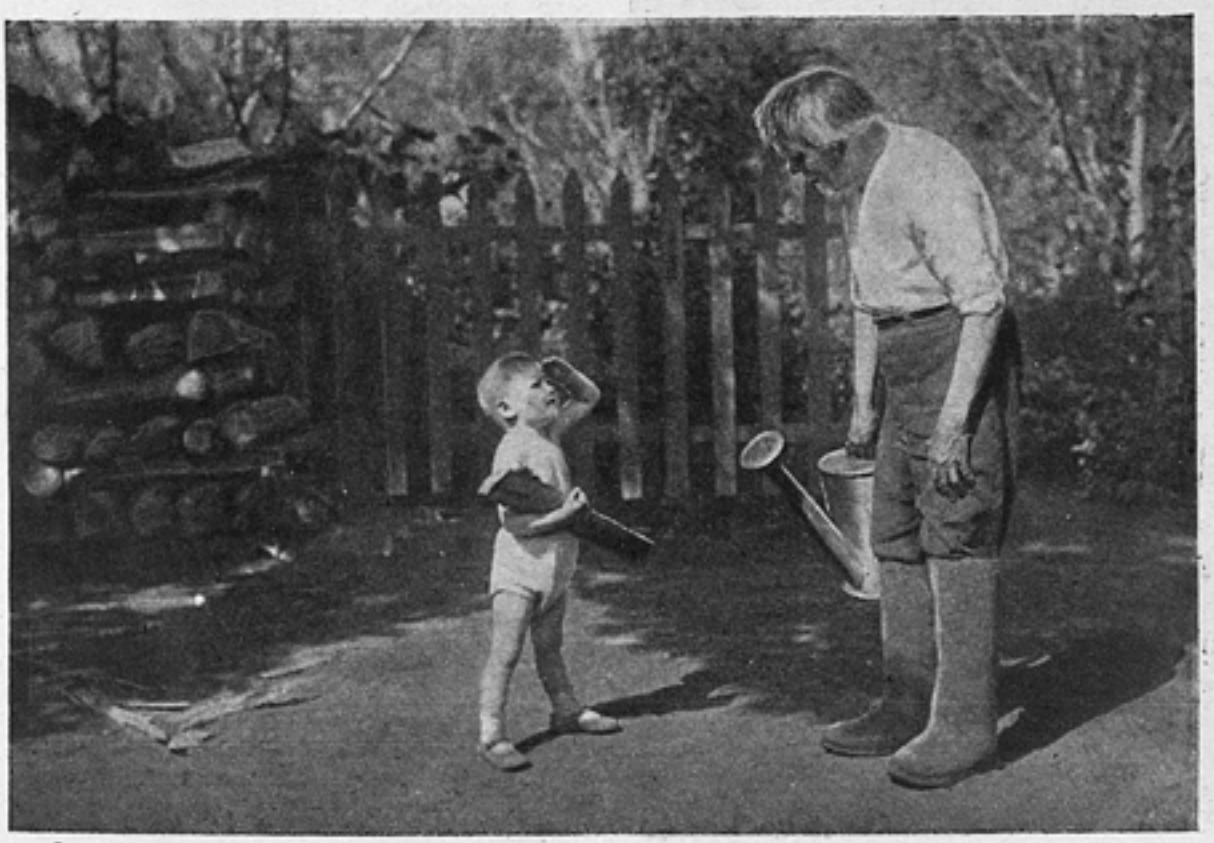
К сожалению, режиссер не только ничего подобного не сделал, но ухитрился очень ослабить и то, что было у Гайдара. И прежде всего атмосферу поэзии, романтичности, игры.

Сличая литературный сценарий с лентой, прежде всего видишь, что режиссер произвел в сценарии самые незначительные изменения. Во-первых, он несколько переделал начало. У Гайдара Оля и Женя приезжают на дачу, а затем Женя отправляется в город, чтобы отправить телеграмму отцу и произвести уборку в квартире. При этом Женя в поисках дороги на станцию попадает на чужую пустую дачу и оказывается пленницей собаки, охраняющей эту дачу. В фильме Оля едет на дачу одна, а Женя едет позже, забыв отправить телеграмму. Женя ищет не станцию, а свою собственную дачу. Остальное то же самое.

Нельзя сказать, чтобы это изменение носило ярко выраженный творческий характер.

Далее, режиссер сильно сократил всю линию взаимоотношений Оли и инженера Гараева, дяди Тимура. Развитие их взаимной склонности в ленте опущено: от поездки на мотоцикле в рощу, сцены под тенистым деревом и прочего осталось только одно: Оля садится на багажник мотоцикла позади Гараева, мотоцикл трогается, а затем он останавливается у дачи и Оля сходит. Инженер Гараев в фильме уже не переодевается в пугающего своим видом инвалида и уже не поет в опере. Творческое содержание этих сокращений не очень понятно и во всяком случае не весьма глубоко. А в результате М. Ковалевой, играющей Олю, и П. Савину, играющему Гараева, играть собственно говоря, уже нечего. У М. Ковалевой осталось хоть одно: она может хотя бы цыкать на Женю в полное свое удовольствие. У Савина нет и этого слабого утешения.

Как режиссер трактует образ Тимура? Мальчик этот почти не улыбается. Он вовсе не играет, он де-



«ТИМУР И ЕГО КОМАНДА»

Сценарий А. Гайдара. Режиссер А. Разумный. Оператор засл. деят. иск. П. Ермолов. Союздетфильм. На фото (справа): арт. Л. Потемкин в роли доктора Колокольчикова

лает дело. Он командир и организатор, но такой, каким его представляют себе старые девы. Разве Тимур о чем-нибудь мечтает? Разве в нем есть какой-нибудь задор? Разве в нем есть какое-нибудь обаяние? Увы! Тимур честно делает то, что ему положено, «проговаривает» отведенные ему порции диалогического текста, но он не заражает ни веселостью, ни романтикой, он не пробуждает желания подражать ему. Почему он стоит во главе команды? Кажется, лишь потому, что он старше других. В образе Тимура не сохранилось ничего детского, Тимур деловито выполняет чье-то поручение руководить командой по оказанию помощи семьям красноармейцев и командиров. Какая уж тут игра!

Неладно получилось с Квакиным, атаманом ребят, совершающих набеги на фруктовые сады. Мы понимаем этот образ так: Квакин — это мальчик, кое в чем сходный с Тимуром. Он волевой, энергичный, жизнь в нем бьет через край. Но, не находя иного применения и направления, эта энергия расходуется на шалости и выходки, доходящие до хулиганства. У Квакина есть родители. Правда, за свое поведение Квакин исключен из пионеров. Но он не закоренелый хулиган, которого исправлять и долго и трудно.

Таким рисуется нам этот образ.

В фильме все это не так. Если Тимур слишком сух, то Квакин — угрюм. Но даже не в этом дело. Никаких родителей у Квакина не только не видно, но трудно даже предположить их поблизости. Квакин в своей майке и кепке, сдвинутой на затылок, перешел в эту ленту из Путевки в жизнь. Режиссер ввел даже такую подробность: когда ребята из команды Тимура приносят шайке Квакина ультиматум, Квакин и его друзья, сидя на траве, лихо играют в карты и курят. У Квакина все манеры беспризорника, не раз ночевавшего в котлах. Он выглядит много старше Тимура, он крупнее его и выше. Создается впечатление, что набеги на сады — крохотный эпизод его деятельности, что за ним водятся дела покрупнее. В фильме есть эпизод: Тимур предупреждает Квакина. Они стоят лицом к лицу. Квакин угрожающе протягивает руку. Тимур принимает вызов. Он берет руку своего противника и с силой сжимает и сгибает ее. Сценка эта производит почти комическое впечатление, настолько мал и тщедушен Тимур рядом с Квакиным.

Остальные ребята преимущественно бегают и суетятся: мчатся за убегающей козой, носят ведра с водой и дрова, ловят в темноте шайку Квакина, причем дело обходится без самомалейшей драки, без единого удара. Может быть режиссер исходил тут из каких-то ложных «педагогических» соображений? Не знаю, но кто-нибудь должен был посоветовать ему позаимствовать хоть парочку приемов из драки джазбанда в Веселых ребятах. Я не слыхал, чтобы эта картина содействовала росту количества драк, хотя дети смотрели ее с большим удовольствием.

Что же до лирики, романтики, жизнерадостности, мечты, игры, то создается впечатление, что А. Разумный и не слыхал и не думал об этих вещах. Он попросту снимал то, что было написано в сценарии. Чердак, сигнализация, консервные банки и автомобильный гудок, — все это есть в картине. Но почему же на всем протяжении ее так редко приходится улыбнуться, обрадоваться, растрогаться? Почему даже песенка Оли, эта чудесно неуклюжая и вместе с тем поэтичная гайдаровская песенка, как будто и не звучит в этом фильме?

Режиссер подошел к выполнению своей задачи поверхностно. Он опытен и многое умеет. Но творчество Гайдара оказалось внеположным характеру, склонностям и возможностям А. Разумного. Мы отнюдь не хотим вообще опорочить его как режиссера.

Особенности дарования писателя не совпадают с творческими склонностями А. Е. Разумного. Поэтому такой поэтичный и свежий сценарий, как Тимур и его команда, воплотился в прозаичный, бедный мыслями и чувствами фильм.

Фильм Тимур и его команда показывает, что этих качеств А. Разумному нехватает. В сущности, если бы не игра Е. Деревщиковой в роли Жени, фильм получился бы просто слабым. Не помогла бы делу и хорошая операторская работа П. Ермолова. Но в целом, надо же сказать прямо: лента вышла посредственная, она много ниже ее сценария; таким образом превосходный замысел А. Гайдара наполовину погублен для кино и, увы, это уже непоправимо, ибо кто же станет экранизировать его вторично...

Отсюда надо сделать некоторые выводы. Пора уже руководителям нашей кинематографии ближе знать режиссеров, их лицо, творческие возможности, склонности и характер и руководствоваться этими данными при определении, кому и какой сценарий надо ставить.

Картина же Тимур и его команда будет иметь некоторый успех у зрителя, — это несомненно, ибо гайдаровский сценарий пробивается сквозь все преграды.

«ТИМУР И ЕГО КОМАНДА»

Сценарий А. Гайдара. Режиссер А. Разумный. Оператор засл. деят. иск. П. Ермолов. Союздетфильм. На фото: эпизод «Ультиматум»

О литературном сценарии „Георгий Саакадзе“

Як. Черняк

В первой «полной истории» Грузии, составленной в 1745 году («в царственном граде Московии, на Пресне») знаменитым историком и географом Вахушти — царевичем из династии Багратидов, — сохранилась характеристика «моурава» (правителя) Грузии Георгия Саакадзе, представляющая незаурядный интерес.

«Мужественным, доблестным, одаренным необыкновенною телесною силой, неустрашимым, с духом преобладательным» называет Вахушти Георгия Саакадзе и неожиданно замечает, что этими качествами управляла «душа хитрая и обольщающая, прозорливо все выведывающая и непостоянная».

Как в капле воды отразились в двойственности этой характеристики два ряда исторически сложившихся оценок личности и деятельности Саакадзе. Один ряд суждений исходил из народной славы его героической борьбы за Грузию, а другой — из княжеской ненависти к человеку, «не по праву рождения занявшему место действователя государственного, но по одному твердому сознанию, указывавшему ему его великую будущность». Последнее замечание принадлежит перу другого грузинского историка, Платона Иосселиани, в его «Жизнеописании Георгия Саакадзе» (1848).

Анализируя приведенные выше слова Вахушти, Платон Иосселиани ядовито замечает: «Не будем удивляться этим последним качествам — они образовались в Саакадзе среди толпы именитых аристократов». Иосселиани прекрасно понимал: именно от «аристократии, гордой и надменной — порождения феодализма, не сокрушенного еще слабыми царями» — заимствовал Саакадзе оружие, которое он применял в борьбе против нее же самой.

«Окруженный блеском и величием, он не был уважаем теми наследственными князьями, родоначальники которых, как мифические полубоги, давали им исключительное право первенства над всеми при дворе».

«Народ же, напротив, знал его, как пигмея по рождению, но надеялся на него, как на гиганта славы, его возрастившей», по словам того же историка.

✲

В спорах историков, возникших вокруг имени и биографии Саакадзе, намечаются основные черты того противоречия, которое, развиваясь, превратило жизнь Саакадзе в великую историческую трагедию, содержание и смысл которой не могут не волновать современного художника.

Громадный интерес для советских людей представляет драма этой жизни. Речь идет о герое грузинского народа, деятельность которого в первых десятилетиях XVII века стяжала ему всенародную славу. Саакадзе поставил своей целью уничтожение феодальной разобщенности Грузии, разбитой на множество княжеств и обессиленной распрями князей. Феодализм непрестанно ставил Грузию под удары иноземных нашествий. Турецкие и иранские нападения следовали одно за другим в течение столетий, опустошая и западную и восточную части страны, предавая их огню и мечу.

С исторической точки зрения борьба Саакадзе за объединение Грузии путем ликвидации власти князей и создания сильного централизованного государства представляет исключительный интерес, так как позволяет дополнить хорошо изученную историю создания национальных государств Западной Европы и образования многонациональных государств на ее востоке необыкновенно яркой, ранней по времени, историей борьбы за создание Грузии как государства и как нации. Именно в том и заключается величие государственной, политической и военной деятельности Саакадзе, что, начав эту борьбу в эпоху, когда страна экономически и политически не созрела для уничтожения феодализма, он не прекращал труднейшей героической борьбы до последнего часа своей короткой жизни. Саакадзе погиб, как известно, в 1630 году, или около этого времени, всего сорока восьми лет от рождения. Никогда не оставляя борьбы за единую Грузию, отдавая ей все, лишившись обоих сыновей, сестры, заточенной князьями в монастырь, крова, ибо его замок был сожжен князьями, Саакадзе, в поисках решения своей исторической задачи, вступил на роковой трагический путь, приведший его политику к поражению, а его самого к гибели. И для науки и для искусства трагедия Саакадзе — глубокая, содержательная, волнующая тема.

✲

Следуя за литературой, посвятившей Саакадзе ряд произведений как на грузинском, так и на русском языках, советская кинематография поставила в порядок дня создание фильма о Саакадзе. Литературный сценарий закончен и начата его режиссерская разработка. Чрезвычайно полезно было бы на этой стадии работы всестороннее обсуждение настоящего сценария: со стороны литературно-исторической, с точки зрения профессионально-кинематографической и, наконец, в связи с вопросами развития жанра исторического фильма.

С последнего мы и начнем. Сценарий А. Антоновской и Б. Черного не является экранизацией романа «Великий Моурави» (А. Антоновской), первые два тома которого вышли в 1939—1940 годах из печати. Не является он также хроникой биографической или исторической. События жизни Саакадзе, как и события истории Грузии, вошли в сценарий лишь в той мере, в какой это было необходимо для раскрытия драмы Саакадзе, трагедии его поражения и гибели. Жанр сценария — историческая трагедия.

Оставаясь на почве строго исторической, авторы выбрали в деятельности Саакадзе период, который наиболее полно раскрывает трагические противоречия его образа. Это десятилетие (1609 — 1620) начинается и заканчивается двумя битвами, блестяще выигранными Саакадзе.

В Сурамском бою 1609 года Саакадзе одержал победу над турецкими войсками. Около 1620 года им было нанесено сильное поражение персидским войскам в мардкопской битве.

Двумя сражениями, в которых военный гений Саакадзе выражен с замечательной силой, не ограничивается яркий период его политической деятельности, его борьбы

с князьями, его трудов по укреплению страны, по военной организации народных сил, в частности азнаурства (низших слоев дворянства).

Военная победа в Сурамской битве принесла Саакадзе политическое могущество. Битва произошла вопреки намерениям наиболее влиятельной части князей и сыграла огромную роль в жизни Грузии, позволив Саакадзе после победы добиться от грузинского царя более благожелательной политики по отношению к азнаурству.

В соответствии с этими историческими обстоятельствами действие сценария начинается накануне сурамской битвы. Тайное соглашение влиятельного князя Шадимана Бираташвили с Турцией открыло границу турецким войскам. Саакадзе добивается согласия царя Луарсаба на организацию отпора нашествию. Решающими силами сражения явились народное ополчение и азнаурские дружины, призванные на защиту родины Георгием Саакадзе.

Испуганные быстрым возвышением Саакадзе и его сближением с царем, князья добиваются согласия Лаурсаба на уничтожение замка Саакадзе в Носте. Разрушение замка после его осады вынуждает Саакадзе бежать в Иран. Для Саакадзе начинаются долгие годы изгнания. Полководец по природе, он быстро выделился и возглавил иранскую армию. Сражаясь на всех границах — в Афганистане, Индии, Турции — и одержав десятки побед, Саакадзе добивается доверия шаха Аббаса, повелителя иранцев той эпохи.

В эти долгие годы Саакадзе вынашивает план наступления на князей. Поддерживая непрерывную связь с родиной, чувствуя слабость народных сил Грузии, Саакадзе решается бросить на штурм княжеских замков персидские войска. Его ничто не может остановить, его не останавливает даже то, что шах Аббас накануне похода оставляет в Исфагане в качестве заложника Паата, сына Саакадзе.

А планы Саакадзе были таковы, что делали гибель сына неизбежной. Стратегема Саакадзе сводилась к следующему: использовать силу персидского войска против князей, разбить княжеские дружины и после этого, подняв народ, изгнать иранцев из Грузии.

Но действительность потребовала от Саакадзе другого. Он вынужден был еще до решительного столкновения с князьями дать бой иранцам. Мардкопское сражение, в котором участвовали десятки тысяч воинов, собравшихся со всех концов Грузии по призыву Саакадзе, было его величественной военной победой и оно же стало началом его политического поражения.

Силы, поддерживающие Саакадзе, пока на знаменах его стояло свержение иранского господства, не пошли за ним на штурм феодализма. Это было началом конца, его дело было проиграно. Саакадзе погиб.

Для композиции сценария было не обязательным трагическую гибель Саакадзе, последовавшую хронологически десятью годами позднее, отодвигать от Мардкопского сражения.

Напротив, по законам развития драматического действия следовало — и авторы сделали это — показать политическое поражение Саакадзе и его личную гибель как событие, непосредственно связанное с победоносной в военном отношении Мардкопской битвой.

✲

Сценарий строго соответствует изложенной выше исторической концепции. По композиции сценарий представляет собой соединение д в у х драм, перерастающих одна в другую.

Первая половина сценария посвящена истории возвышения Саакадзе и его драматической попытке сломить сопротивление князей, опираясь на внутренние силы страны. Крушением этой попытки завершается первая драма и непосредственно из нее начинает развиваться вторая. Короткий монтажный переход соединяет эти части сценария. На быстро сменяющихся кадрах пробегают перед зрителем даты военных походов Саакадзе, даты его побед, каждый из которых приближал его к далекой, трудной цели.

Драматургия сценария обязывала авторов самым кратким образом очертить эти годы биографии Саакадзе, не останавливаясь на них, не раскрывая их подробно. Логика сюжета требовала прямого перехода к центральной теме второй половины сценария — похода Саакадзе в Грузию во главе иранских войск.

Развертывание сюжета второй драмы осуществлено авторами в чрезвычайно сжатой форме. Стремительно развиваются события, останавливаемые авторами лишь для того, чтобы раскрыть перед зрителем чрезвычайно сложное, с психологической стороны, состояние героя.

Такое построение сценария, следующее принципам композиции лучших произведений советской кинодраматургии (вспомним, например, композицию Ч а п а е в а как сочетание двух драматических сюжетов до и после отъезда Фурманова), не только соответствует историческому течению событий биографии Саакадзе. Гораздо существеннее роль избранного авторами принципа композиции для раскрытия внутреннего содержания образа Саакадзе. Драматические события первой части сценария (до бегства Саакадзе в Иран) представляют собой развернутую экспозицию основного образа, подготавливающую т р а г е д и ю Саакадзе во второй половине сценария.

Драма любви Саакадзе к израненной и истерзанной родине, развернувшаяся в начале сценария, перерастает в трагическую страсть героя, приведшую его к роковой ошибке. Здесь драма превращается в трагедию преждевременного столкновения с силами, виновными в несчастьи родного народа.

Лучшей, священной мыслью Саакадзе, «корнем его души и сердца» было убеждение в том, что высшим счастьем человека является любовь к родине. Патриотическое начало и в его психологической характеристике и в его политической биографии, главенствует над всеми чертами его личности. Исторический афоризм Саакадзе: «Счастлив тот, у кого для родины бьется сердце», выражает действительную сущность его эмоционального мира, его жизнеотношения и его исторической роли. К тем страстям, которые исстари являются предметом драматического творчества, трагедия Георгия Саакадзе присоединяет страсть политического деятеля, страстное, горячее чувство патриота и воина. В неизмеримой, всепоглощающей любви к родине заключается психологическая сущность, страсть и «трагическая вина» героя сценария.

Раскрытие этой сущности образа Саакадзе достигается в сценарии двумя путями. В отношении народа к Саакадзе (и через это отношение) приоткрывается частица его внутреннего мира — качества великого полководца и бойца за родину должны быть необходимо предположены в человеке, к которому обращены с такой силой стремления и чаяния народа в час опасности для родины. И дед-охотник Бадри и дружинник Нодар и Матарс, беглый крепостной князя Шадимана, стремящийся к Саакадзе, — народные образы первых эпизодов сценария, как и все народные сцены в них, призваны сблизить зрителя с историческим героем, прежде чем его образ раскрывается непосредственно в действии.

Второй действенный путь раскрытия образа Саакадзе заключается в самой драматургии как первой, так и второй половины сценария, в истории яростных схваток Саакадзе с феодальными властителями Грузии.

Высшей, кульминационной точкой развития образа являются эпизоды, рисующие разгар похода Саакадзе в Грузию во главе иранского войска. Полководец седеет в ночь перед выступлением войск и, уже выступив, он останавливается на границе, не решаясь перейти рубеж родной страны во главе враждебных родине войск.

Высоким драматизмом исполнена сцена объяснения Саакадзе с иранским полководцем, направляющим войска на грабеж Кахетии. С величайшим трудом, почти теряя самообладание перед лицом бедствий, постигших грузинский народ, Саакадзе находит в себе силы противостоять роковому повороту борьбы, обрушивающему все его прежние планы.

Отлично написанные эпизоды рисуют ночь перед битвой, которую решился дать Саакадзе иранским войскам. Напряженное ожидание прихода азнаурских дружин, церковных войск и отрядов князей, созванных Саакадзе, нашло в сценарии яркое пластическое выражение. Перекличка ночных постов и сцена в шатре относятся к числу лучших эпизодов сценария.

Замечателен образ полководца Саакадзе во время Мардкопского боя. Тревога не оставляет его в течение всей битвы. Ярость полководца и ведомых им войск обрушивается на персидскую армию столь стремительно, что она несмотря на численное превосходство, оказывается разбитой на-голову.

Замечательно также сделан в сценарии переход от решительной и полной военной победы Саакадзе к сознанию начинающегося политического поражения. Трагическое чувство истории, нанесшей неотвратимое, тягчайшее поражение его планам, охватывает Саакадзе и ведет его к последнему заключительному акту: к штурму отчаяния.

Эпизоды, рисующие опустошение стана Саакадзе, уход от него княжеских и церковных дружин, одиночество великого воина, отчаяние и железную волю бойца, получение им страшного дара шаха Аббаса — головы казненного сына, — написаны с большой и подлинно трагической силой.

Финальный эпизод штурма замка Шадимана, который осуществляет Саакадзе с немногочисленным отрядом азнауров, решен в сценарии в символической манере и, хотя создает у читателя представление об историческом содержании трагедии Саакадзе, еще недостаточно выразителен и завершен. И философское и эмоциональное содержание финальных кадров еще не полно выражает сущность исторического итога трагической борьбы Саакадзе. Тем не менее финальный эпизод сценария проникнут силой подлинного искусства.

☆

Советский художник органически враждебен идее безысходности, неразрешимости трагических конфликтов и — невольно — переносит оптимистическое мировоззрение человека социалистического времени на другие эпохи, на других людей и на конфликты, порожденные и питаемые действительно неразрешимыми противоречиями.

Но в больших, истинных произведениях искусства, страсть художника, его партийность, его устремленность к художественной правде оберегают творчество от ложных уступок поверхностному «оптимизму».

Истинная логика образов, неразрывно связанная с логикой действительности, не допускает компромиссов, гибельных для искусств.

Чрезвычайно поучительно сопоставить с этой точки зрения два существующих варианта сценария Саакадзе. Предыдущий вариант обрывался эпизодами, рисующими победу полководца в Мардкопе. Военное торжество Саакадзе в финале сценария придавало всему сценарию характер апофеоза героя и его политики. События последнего десятилетия деятельности Саакадзе и его трагического завершения оставались за рамками сценария. Политическое поражение Саакадзе оставалось нераскрытым перед зрителем. Тем самым нарушалась историческая правда, а вместе с нею и правда искусства.

Замечательно, что, восстановив в сценарии историческую правду, авторы смогли поднять весь сценарий на высшую ступень художественного творчества, определить жанр произведения.

Благодаря этому авторы смогли также устранить из сценария элементы хроникальности и, что самое главное, смогли найти соединение в образе Саакадзе черт народного героя, героя эпоса, героя легенд и преданий с чертами исторического лица, строгими и точными. Авторы смогли воспроизвести их в органическом единстве, сохранив и народность и историчность образа.

Замечательно также, что строгое следование исторической правде в главном, в понимании драмы Саакадзе, освободило авторов от необходимости ограничиваться только хронологической точностью и тем самым заменять, как это обычно делается, правду образа поверхностной правдивостью приемов его изображения.

☆

Итак, достоинства сценария о Саакадзе в глубокой продуманности исторической концепции, в прекрасном знании исторического материала, в серьезном и обоснованном выборе этого материала для сценария. Таковы литературно-исторические достоинства сценария.

Сценарий производит также большое впечатление богатством художественных характеристик и напряженностью драматического движения сюжета.

С профессионально-кинематографической стороны сценарий наряду с несомненными достоинствами имеет недостатки, требующие продолжения творческой работы авторов в процессе осуществления фильма.

Изъяны сценария коренятся в недостаточной кинематографической выразительности ряда эпизодов, в которых драматическое напряжение основано не на внешней динамике действия, не на пластике кинематографа, а на его драматургии. В диалогах сценария нередко встречается риторика, внешняя красивость, условность и сухость которой являются одним из опаснейших врагов драматурга вообще, а автора трагедии в особенности.

С другой стороны, богатство внешнего драматического действия в сценарии настолько щедро, насыщенность действенными эпизодами настолько велика, что многое в нем не сможет войти в фильм просто по условиям производства и метража.

Устранение громоздкости композиции сценария—творческая задача авторов фильма.

Сценарий Георгий Саакадзе в целом очень удачное, содержательное, многими чертами выдающееся произведение. Оно обогащает опыт советской кинематографии как образцом глубокой исторической обработки материала, так и целым рядом профессиональных сценарных находок в трудной и важной области нашей работы—в области исторического фильма.

Актеры в фильме

Засл. деят. искусств

В разгар ярмарочной сутолоки у скользкого столба с подвешенными наверху сапогами — наградой ловкачу, который доберется до них,—появляется маленький человек в пенсне. С ловкостью гимнаста, не переставая улыбаться, он добирается до вершины столба и снимает трофей.

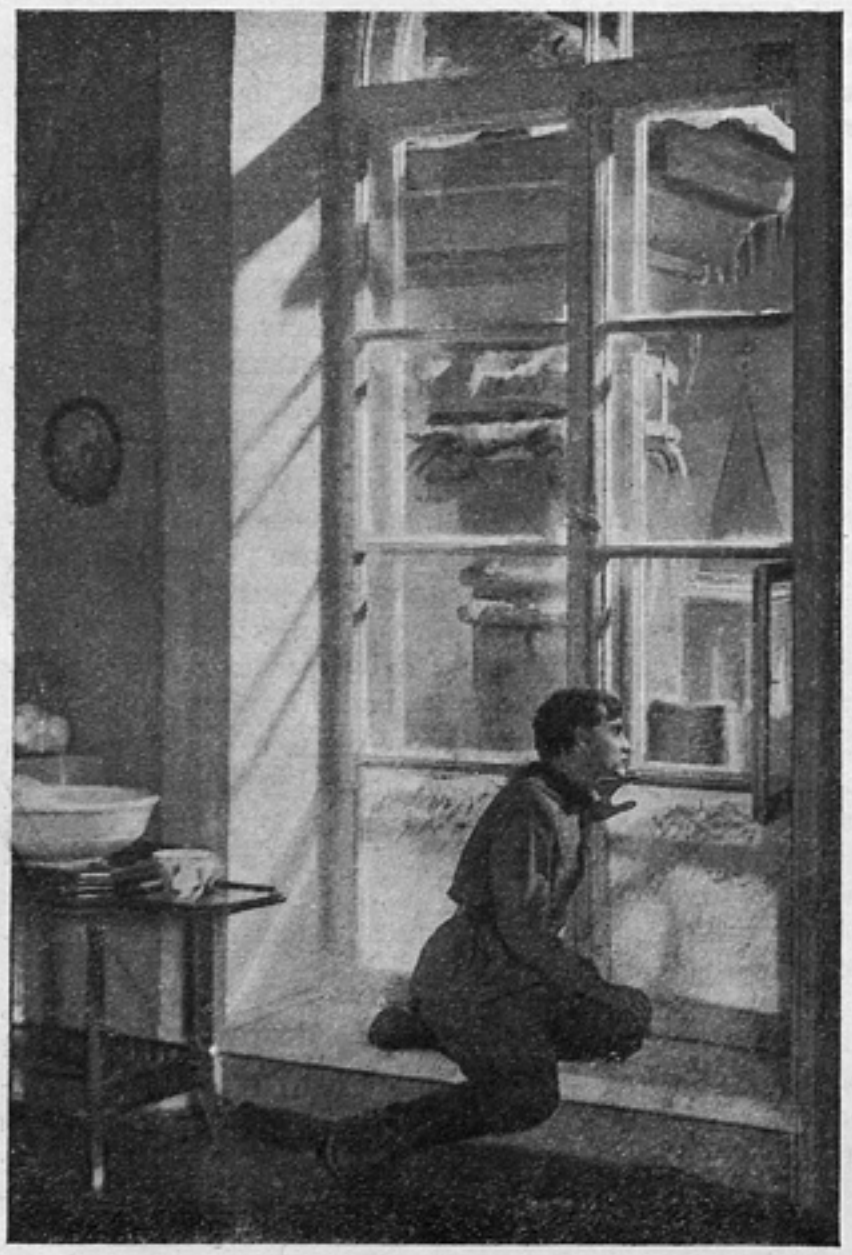
Так непринужденно, почти комедийно входит в фильм Яков Михайлович Свердлов. И то, что один из будущих вождей Великой Социалистической революции, замечательный большевик, начинает свою биографию в фильме с такой огромной простотой и жизненностью, сразу завоевывает внимание и доверие зрителя, говорит о тонком вкусе и замысле постановщиков.

В начале фильма мне казалось, что сцены Нижегородской ярмарки занимают слишком много места, хотя в них видны и живость, и сочность, и блеск технического выполнения. Но с того момента, когда в действие вступил Свердлов, я почти утратил способность оценивать и критиковать, оказался полностью во власти обаяния образа.

Жизнь Я. М. Свердлова настолько замечательна, что воскрешенная искусством, переданная в строгой и чистой форме, она, естественно, приковывает к себе внимание. К фактам биографии Свердлова постановщики приемами настоящего искусства прибавили то, что во много раз усиливает и закрепляет впечатление зрителя.

Одно из таких добавлений — прекрасно найденные и разрешенные эпизоды с чашкой. С помощью этой детали передано изменившееся отношение Анисьи Суховой к Свердлову и к жизни. Когда в финале чашка со льдом падает из рук Леньки, а осколки ее, снятые в замедленном темпе, словно плывут по паркету,—начинаешь физически ощущать сердечную боль. Это разбилась, кончилась большая и такая содержательная жизнь Я. М. Свердлова.

Но так воспринимается смерть действующего лица лишь тогда, когда исполнитель полностью слился с образом, заставил абсолютно поверить в его подлинность. Как это ни странно, задача актера здесь осложняется тем, что образы людей, подобных Свердлову, уже живут заранее в представлении каждого зрителя, окруженные его симпатией и любовью. В таких случаях встреча актера со зрителем часто оказывается рискованной. И как радостно должно быть актеру Л. Любашевскому сознание, что встреча эта оказалась приятна для зрителя. В этом — огромная заслуга и Л. Любашевского и С. Юткевича.



«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарий Б. Левина и Л. Павленко. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор И. Мартов. Союздетфильм. На фото: арт. П. Кадочников в роли Леньки

Один из наиболее ярких моментов фильма — встреча Сталина и Свердлова в тайге.

Сцена эта сделана с большим тактом и теплотой. Беседа у костра овеяна поэтичностью слов, произнесенных Сталиным.

Исполнитель роли Сталина, артист А. Кобаладзе тонко передал скрытую внутреннюю силу образа, большое сердечное тепло, мысль и волю. Как два молодых орла беседуют Сталин и Свердлов на берегу заснеженного Енисея, чутко ожидая весеннего часа, когда, расправив могучие крылья, вновь ринутся в революционную битву.

Прекрасная сцена и по замыслу, и по исполнению!

В игре актеров для меня самое важное — убедительность: верю ли я в существование человека или вижу перед собой только театральное представление о нем.

В этом смысле нужно выделить в фильме кроме Л. Любашевского артистов Н. Крючкова и П. Шпрингфельдта. В правду созданных ими образов я безусловно верю, душевно принимаю их. Может быть роли, созданные ими, можно было сыграть и иначе, но сделаны они так убеждающе, что им веришь.

Н. Крючков играет революционера, рабочего Трофимова, образ чрезвычайно, я бы сказал, распространенный в пьесах и фильмах; мы, зрители, уже привыкли к театральному представлению о нем.

Н. Крючков смело снял с образа эти театральные привески, облик театральных штампов. Он создал образ по-своему, вернул ему полнокровную жизнь, и здесь также большая заслуга актера и режиссера.

С работой артиста П. Шпрингфельдта я достаточно хорошо знаком по театру. Играя в фильме пожилого рабочего Сухова, он нашел хороший, сдержанный тон исполнения. Шпрингфельдту удалось в маленьком эпизоде создать образ большой впечатляющей силы, законченный от начала до конца. Особенно врезаются в память живые страдающие глаза Сухова. В этом видно уже мастерство, которое особенно отрадно отметить в молодом актере.

„Яков Свердлов“

И. Берсенев

С приятной комедийностью и вкусом играет роль шпика Казимира Петровича артист В. Владиславский. В этой роли также таилась опасность штампа, грубых мазков.

В. Владиславский сыграл своего шпика мягко и правдиво, не затушевывая его отталкивающей сущности.

Интересно разрешил артист Н. Горлов сложную задачу показать постепенное превращение Миронова в оголтелого врага, убийцу Трофимова. Но уже разоблаченный Миронов в изображении Горлова, становится банальным во внешних проявлениях, в манере держаться, двигаться. Сущность образа уже раскрыта настолько, что излишне, мне кажется, прибавлять внешними приемами черты «врага». В этом, как и в слишком растянутой, на мой взгляд, сцене расстрела чувствуется некоторая торопливость в работе.

Артист П. Кадочников играет роль Леньки неровно. Появляясь в Кремле, Леня сразу подкупает зрителя своей искренностью и простотой. Но далее, в кабинете Свердлова, он становится уже подчеркнуто простым. Запоминается острый графический рисунок артиста П. Гурова в небольшой роли прокурора, посещающего тюрьму.

Неудавшейся я считаю роль матроса в исполнении С. Филиппова. Здесь мы видим то театральное представление об образе, черты которого нам знакомы. Артисту нехватило внешней сдержанности, он излишне подчеркнул, обнажил прием, рисунок, хотя сущность этой фигуры и место ее в фильме правильны и жизненны.

Но все эти замечания не влияют на общую оценку фильма, глубоко эмоционального и насыщенного, так как образы всех положительных его героев проникнуты основной идеей произведения и бережно доносят ее до зрителя.

В спектакле, фильме меня всегда пугает сентиментальность в изображении любви к герою. В Якове Свердлове нет и намека на сентиментальность. Чувства и эмоции людей, окружающих Свердлова, выражены сдержанно и строго, и поэтому так живо воспринимается любовное отношение к герою фильма. Показана эта любовь к Свердлову тонкими штрихами. В такой тонкости, сдержанности и заключается, мне кажется, особенность киноискусства. Нельзя забывать, что в кино актер должен быть гораздо требовательнее к себе, чем в театре; маленькая неряшливость, нечеткость—все это зритель не может не заметить на экране. Учитывая специфику кино (время, метраж, кадр и т. п.), актер должен донести до зрителя правду в чистом виде, самую ее сердцевину, зерно, освобожденное от всякой шелухи.

И когда видишь в этом смысле удачу в кинематографическом произведении, невольно начинаешь мечтать и желать дальнейшего осуществления на экране чего-то, что дорого тебе как актеру. Мне по моей работе с режиссером Ф. Эрмлером (две серии Великого гражданина) знакомо это чувство большого удовлетворения, когда удается запечатлеть в кадре тонкий штрих. Это остается навсегда и в этом — высокая художественная награда для актера. Именно это свойство искусства кино — навсегда запечатлевать дорогие режиссерские и актерские «находки»— и привлекает драматического актера.

Таких «находок» в новом фильме С. Юткевича очень много. А для этого необходимы были строгая продуманность в работе, высокий вкус, требовательность, искренность художника, стремление бороться с подчеркиванием и штампами, что далеко не всем и не всегда удается.

Мне приходилось слышать замечания некоторых товарищей, что в фильме не охвачены некоторые моменты жизни. Мне кажется, что это не существенно. Есть ряд вещей, которые по условиям размеров фильма и не могли в него войти. Но важно, насколько в целом отражена в фильме жизнь замечательного большевика, что он дает для знания и понимания жизни Свердлова, что говорит уму и сердцу зрителя. А фильм Яков Свердлов в целом нашего советского зрителя воспитывает. Я особенно подчеркиваю большое воспитательное значение фильма — это говорит о том, что цель работы достигнута.

Хочется поблагодарить весь коллектив, создавший этот превосходный и поучительный фильм. Пусть это будет благодарностью не только режиссера, но и зрителя, испытавшего непосредственное волнение от образа замечательного большевика Я. М. Свердлова, переданного со всей яркостью и убедительностью высокого искусства кино.

«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарий Б. Левина и П. Павленко. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор И. Мартов. Союздетфильм. На фото: арт. А. Корзыков в роли доктора, арт. И. Федотова в роли Зины и засл. арт. Л. Любашевский в роли Свердлова

Работа над ролью Свердлова

Л. Любашевский
Засл. арт. РСФСР

Чтобы сыграть роль замечательного революционного деятеля, надо тщательно изучать исторические материалы, знать историю коммунистической партии, правильно почувствовать дух времени, изображаемого в фильме или пьесе. Кроме того надо представить себе образ этого деятеля конкретно во всех деталях, во всех внешних черточках его поведения и постараться донести в своем исполнении эти детали до зрителя.

☆

Я познакомился с художницей П. У нее бережно хранятся письма от Якова Михайловича Свердлова, пачка листков, исписанных мелким убористым почерком. Это — письма из ссылки; с большим волнением держишь в руках эти листки. Она мне сказала, что у меня походка не Якова Михайловича: тот ходил иначе. Сразу на улице я пробую, благо дождь, снег, никого нет. Добился, выходит как будто правильно и все-таки не то. Будет казаться, что я карикатурю. Точная бородка Якова Михайловича тоже не гармонирует с моим лицом. Я мог бы говорить его голосом — басом, но тогда я потеряю свободу речи. Буду заботиться о внешнем — утрачу содержание. Все-таки выбираю внутреннюю правду образа и жертвую внешним. Досадно, что нельзя добиться и того и другого.

Мне нравится актер В. Владиславский, играющий сыщика Казимира Петровича. Владиславский непрестанно думает и выдумывает новые штрихи для своей роли. Не только на репетициях и на съемках, но и дома и на улице. Он явно не ограничивается восьмичасовым рабочим днем. У него хорошая одержимость в работе.

День без съемок — погибший день. Однако перерыв нужен для отдыха, отдых нужен для работы. Нельзя очень торопиться; одержимость должна быть выдержанная, а не безудержная.

Я играл в пьесе о Свердлове, репетировал свою роль в театре, работал над сценарием фильма, по крайней мере над своими текстами. Все это вероятно нужно, чтобы почувствовать и полнее узнать образ и достойнее сыграть свою роль в кино. Ведь картина предназначается для всего Союза, она рассказывает об истории большевистской партии, истории нашего народа.

Очень и очень нужно думать о значительности образа до начала работы, но, приступив к съемкам, об этом уже нельзя вспоминать. Тогда должно казаться, что все просто и легко, что нет великого человека. Я. М. Свердлова, а есть очень хорошо знакомый, простой, милый, горячо любимый человек. Это близко и к правде образа и к его — Свердлова — самосознанию. Наверно Яков Михайлович не думал о себе в момент работы, не размышлял о том, что совершает великие исторические действия. Мне кажется, что актеру, играющему историческое лицо, в момент спектакля или съемки нельзя думать о величии образа и о чрезвычайной ответственности своей работы, так как это приведет к потере смелости и свободы своих действий. Впрочем может быть это верно только по отношению к себе.

Огромное, если не решающее, значение в работе имеет режиссер. Мне повезло на режиссеров. Первыми из них по картине Выборгская сторона были Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг. Они нашли время репетировать со мной, хотя обычно для этого у постановщиков в кино нет возможностей. Они снабдили меня книжками о Якове Михайловиче, заботливо и терпеливо вели к той уверенности и зрелости политическо-

---

«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарий Б. Левина и П. Палиенко. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор И. Мартов. Союздетфильм. На фото: арт. П. Кадочников в роли Горького и засл. арт. респ. Л. Любашевский в роли Свердлова

го деятеля, каким был в то время Свердлов.

Затем у меня был длительный и серьезный этап работы над ролью Свердлова в своем театре (новый ТЮЗ). Со мной работали Т. Г. Сойникова и Б. Г. Зон. Кропотливая работа над изучением исторического материала, работа над образом с этюдами, работа над словом, жестом, каждой фразой, каждым действием. Здесь выяснилось, что вообразить как бы я поступил, *если бы* я был на месте Свердлова, не так просто. Обнаружилось, мягко говоря, несходство характера Свердлова и моего. Совсем не совпадали «предполагаемые обстоятельства» и характер.

Ни Сойникова, ни Зон не склонны были прощать мне малейшего отклонения от истины, на каждом шагу добиваясь как правды мелочей, так и правды самого образа в целом. Очень много стычек с режиссерами происходило из-за одной черты характера Свердлова. Он был гениальный организатор. Это основное, главное, в Якове Михайловиче, а актер Любашевский как организатор — чистый ноль. Вот и попробуйте применить здесь истину Станиславского: как я поступил бы, *если бы* я сам был Свердловым. Но неумолимость и придирчивость Сойниковой и Зона ломали и перестраивали все мои личные предполагаемые обстоятельства. Это было неприятно и трудно. Но сейчас я очень благодарен своим режиссерам.

Последний мой режиссер—С. И. Юткевич. Придя из театра с уже готовой ролью, имея позади эту роль сыгранной уже и в кино, я мог думать, что мне остается только сниматься. Но кино — это не фотография. И у режиссера С. Юткевича есть свои вкусы и соображения, а сценарий, хотя и включает ряд сцен из пьесы «Большевик», но в нем есть много новых для меня сцен. Словом, началась работа как бы сначала, — кропотливая, тщательнейшая работа

Юткевич выдвигал как главное вдохновенность образа, поэзию революции, ее романтику, оставляя в силе все то, что уже было найдено и сделано мною в театре. Радостно было оттого, что, не пользуясь терминологией Станиславского, Юткевич не предъявлял ни одного режиссерского требования, не делал ни одного указания, противоречащего системе гениального мастера. Не клеится, например, маленькая сценка покупки печатного станка на ярмарке. Юткевич говорил: «Любаш, ты прими этого человека (продавца) как препятствие». Сразу стало понятно, что делать. В других местах он настаивал: «У тебя вся сцена получается одинаково ровно, не поймешь, что главное, к чему сцена устремлена». И опять видишь, что режиссер добивается ясного понимания задачи исполнителем и четкого выполнения действия.

У Юткевича как кинорежиссера есть совершенно необычное свойство. Он весь — в чувстве актера. Актер и его игра — для него самое главное. Все остальное для этого только средство. Это не в программе, не в декларации, а на деле. Юткевич часто говорил звукооператору: «Не мучьте актеров, давайте снимать». Иногда вдруг он начинал снимать явно недорепетированный кусок, как бы чувствуя наше актерское настроение, — сейчас или никогда.

Иногда после неудачно сыгранного куска Юткевич, не давая переставлять ни света, ни микрофона и почти без замечаний, сразу снимал дубль. Весь собираешься. Кусок снят так, что довольны и режиссер и актеры.

Часто Юткевич снимал сразу огромный кусок — целую сцену — на стремительном темпе. Никому нельзя ошибиться ни словом, ни интонацией, ни движением. И когда это удается,— не жаль ни напряжения, ни энергии. Так снимали мы собрание в Екатеринбурге, эпизод во ВЦИКе и многие другие сцены.

Трудно судить, все ли удалось. Раньше, в театре, мне казалось, что если бы я мог посмотреть на себя из зала, то исправил бы множество ошибок. Пригласили в кино — думал, что теперь-то я сам увижу, что хорошо, что плохо. Ничего подобного! Смотришь свое исполнение и совсем ничего не понимаешь. Приходится наблюдать за товарищами. Если придут после просмотра картины и ничего не скажут, — значит, плохо. Если же, увидя издали, бросят: «Здорово, Леонид Соломонович!» — значит хорошо. Хотелось бы услышать последнее.

На репетиции фильма «Яков Свердлов». Рабочий момент. На фото: арт. П. Кадочников (Горький), режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич и засл. арт. респ. Л. Любашевский (Свердлов)

Проблемы воспитания киноактера

Ил. Трауберг

«Милостивый мой государь, не позаботитесь ли вы о том, чтобы актеров хорошо устроили? Слышите, пусть их примут хорошо потому, что они обзор и краткие летописи века».

(Шекспир — «Гамлет»)

Без ошибки можно утверждать, что одним из самых сложных, самых запутанных вопросов в кинематографическом творчестве является актерский вопрос. Казалось бы, немало диспутов, конференций и заседаний было посвящено этой теме, немало организационных мероприятий было принято соответствующими органами кинопроизводства, казалось бы, все уже договорились о ряде общих и бесспорных истин, утверждающих место актеров в советской кинематографии — и все-таки, вряд ли возможно считать, что все в порядке, что творчеству киноактера обеспечены наиболее благоприятные условия.

Попробуйте сегодня же созвать группу киноактеров (в любом составе — от зарекомендованных и популярных до начинающих), потребуйте от них откровенного разговора «на большие темы», — вы услышите много горьких и справедливых замечаний о существенных недостатках в организации актерской работы на производстве, о пороках системы воспитания киноактера. Сквозь накипь личных «болей, бед и обид» можно будет разглядеть действительные болезни кинопроизводства и киноучебы и придется согласиться, что далеко не все еще ясно, далеко не все еще обстоит благополучно на этом важнейшем участке кинотворчества.

Сомневаться в огромной, мы бы сказали, первостепенной важности актерской проблемы кино было бы нелепо. Время, новые условия работы только усиливают значимость этой проблемы, все более выдвигают на первый план роль актерских кадров в деле развития советского киноискусства.

Партия и правительство неоднократно подчеркивали роль актеров в кино; высокая оценка работы ряда кинематографических актеров подтверждает это. Только в стране социализма киноискусство нашло свое общественно полезное назначение, и люди, непосредственно предстающие перед миллионными массами зрителей как выразитель идейно-художественной задачи того или иного фильма, люди, создающие образы высокого значения и смысла, — киноактеры — именно в советской кинематографии смогли обрести достойное положение и внимание к себе. Ответственность актера в этих условиях вырастает несоизмеримо даже по сравнению с театром. Общеизвестно, как воздействует экранный образ на зрителя, какие тенденции к подражанию он вызывает. Влияние экрана выражается в общественном быту во всем — от детских игр и песен до причесок, нарядов и любимых выражений экранных героев. Это не так незначительно, как кажется: огромная убеждающая сила пластического экранного образа имеет существенное значение для воспитания зрителя, особенно молодого. Актер в той или иной роли становится образцом для зрителя. Какая же ответственность падает на плечи такого актера, какая любовь масс обеспечена ему! Вряд ли можно недооценить популярность таких актеров кино, как Любовь Орлова, Борис Чирков, Николай Крючков и др.,—их знает вся страна и знает в лицо. Общеизвестно и то обстоятельство, что ряд талантливых театральных актеров стал подлинно популярным — в высоком смысле этого слова — только с помощью экрана. Это относится и к М. Жарову, и И. Ильинскому и Н. Черкасову, и Н. Боголюбову.

Небольшой пример. Певца Лемешева хорошо знали люди, любящие музыку и оперное искусство, знали и жители нескольких центральных городов. Теперь, после фильма Музыкальная история актера С. Я. Лемешева знает вся страна, его популярность удесятерилась.

Об этом стоит говорить, ибо для нас любовь народа к искусству кино стала привычной и мы подчас недооцениваем общественное значение этого факта. Он обязывает нас со всем вниманием отнестись к актерской проблеме, к воспитанию кинокадров. Прекрасное право — творить для экрана, жить на экране — должно быть правом лучших из лучших, тех, чьи творческие силы целиком отданы киноискусству, кто понимает и ценит высокую честь быть киноактером. Творческая судьба этих людей должна стать предметом внимания кинообщественности, и вопросы, практически определяющие жизнь и работу киноактера, должны решаться особенно вдумчиво и верно.

Нам кажется, что один из таких решающей важности вопросов прошел мимо внимания кинообщественности, недостаточно обсужден и практически не до конца решен.

Это вопрос об актерских штатах при киностудиях.

*

Нет сомнения в том, что мероприятия Комитета по делам кино для создания на студиях своего рода актерских трупп крайне важны и принципиально правильны.

В самом деле, производственные условия актерской работы в кино действительно требовали радикального решения, изменяющего привычные традиции последних лет. Тот факт, что подавляющее число ролей в кинофильмах исполнялось театральными актерами, не порывающими связи с театрами, не мог не отразиться на производственном процессе, на всей жизни киностудий.

Цифры, хорошо известные кинематографистам, отчетливо доказывают, что огромное число неполадок, простоев, срывов съемок — все это предопределено вышеуказанным фактом. Не только главные роли, но и вторые, но и эпизодические поручались (да и сейчас еще поручаются) актерам, основной работой для которых является театральный спектакль и репетиция. Новый закон о труде еще более четко поставил перед киностудиями и Комитетом вопрос о решительном изменении традиционной тактики режиссеров в разрешении актерского вопроса.

Решение о создании постоянных актерских трупп при студиях имело в виду укрепить производство, предотвратить затруднения, возникающие в процессе съемок и вызванные отсутствием собственных кадров.

Но было бы неверно сужать рамки этого перелома и ограничиться лишь производственным его толкованием. Организация актерских трупп имеет большой творческий смысл, позволяет заново поставить и решить ряд существенных вопросов киноискусства.

Приход театральных актеров в кино был стимулирован рождением звукового кинематографа. Перед лицом

новых, несравненно более сложных творческих задач актеры немого кино в своем большинстве оказались банкротами, немногие из них сумели найти себе силу переучиться, в первую очередь овладеть искусством диалога. Естественно, что режиссеры предпочитали иметь дело с театральными актерами, которым ближе и понятнее были вопросы, возникшие в связи с рождением звукового кино.

Ряд театральных актеров тесно связал свою творческую судьбу с искусством экрана, многие из них обогатили сокровищницу киноискусства. То, что дал советской кинематографии замечательный мастер сцены Щукин, является творческим капиталом огромной ценности. Такие актеры, как Штраух, Охлопков, Ливанов, Свердлин, Межинский, Бабочкин, Дорохин, Абрикосов, Марецкая, Раневская, Серова и др., могут бесспорно считаться полноценными киноактерами, работающими из картины в картину.

Все это так, и историческое значение сближения театра и кино никем не может быть опровергнуто.

Но помимо производственных осложнений, о которых было сказано, это сближение было чревато рядом творческих осложнений; следы их можно заметить в значительном большинстве советских фильмов. Мы имеем в виду, во-первых, тот стилистический разнобой, которым отмечена игра актерского ансамбля, составленного из актеров разных театров, а это наиболее типическое явление. В самом деле, что может объединить в творческом плане, скажем, актера Малого театра, с актерами пришедшими из МХАТ и театра Сатиры? За каждым из них стоит своеобразный театральный организм, своя система воспитания, иной склад творческих привычек — какое противоестественное смешение представляет собой подобный актерский конгломерат!.. Возможно, что некоторым режиссерам удается преодолеть эту разностильность актерской игры, но в большинстве случаев она дает себя чувствовать тем более, что производственные условия съемок обычно не позволяют успеть в репетиционном периоде объединить актеров, занятых в фильме, в единый стройный ансамбль. В итоге фильм представляет собой поучительное зрелище битвы различных манер и вкусов, раздирающих произведение на стилистически противоречивые куски.

Не менее существенным вопросом является некое принципиальное различие театральной и кинематографической выразительности.

Нет необходимости утверждать, как было принято в свое время, антагонизм между искусством театра и кино — это было бы наивно. Но не менее наивно полагать, что между сценой и экраном стерты все грани и это «одно и то же». Искусству кино незачем терять свою пластическую специфичность, своеобразие выразительных средств, свою особую качественную категорию в ряде искусств. Точно так же незачем предавать забвению особые условия актерской работы перед киноаппаратом по сравнению со сценической площадкой.

Вот почему создание постоянных актерских трупп при киностудиях является важным творческим мероприятием. Именно здесь в порядке ли эксперимента либо производственной практики должны разрабатываться общие и частные вопросы киноактерского искусства, должна определяться линия относительно единого стиля актерской работы. Единого — не значит одинакового. Никто не требует уравниловки. Речь идет о другом. Известный художник Огюст Ренуар писал о живописцах эпохи Возрождения: «Существовало важное условие для создания коллективных произведений, условие, которое им придавало единство: живописцы обладали одним и тем же мастерством».

Для актерских трупп это условие означает требование высокой культуры, общего понимания идейно-художественных задач и, может быть, в идеале — требование определить творческое лицо студии так же, как определена творческая линия того или иного театра.

Могут ли актерские труппы в настоящий момент решить все эти сложные вопросы? Учтены ли все условия, определяющие полноценное развитие этих трупп как живого творческого организма, играющего в системе киностудии ведущую роль?

Ряд признаков свидетельствует о том, что созданные постоянные актерские труппы не использованы в полной мере. Труппы рискуют стать «актерскими штатами» в обычном, далеко не привлекательном смысле этого понятия.

«Штатный актер» — это на киностудиях звучит плохо! Это «принудительный ассортимент», который прилагается на постановку к списку театральных звезд. Это люди, в большинстве потерявшие веру в себя и надежду на полноценную творческую работу. Это в большинстве молодежь, когда-то «многообещающая», но постепенно растерявшая в простоях и безделье свои способности и чужие обещания...

Мы не сгущаем краски — так было в течение ряда лет: попытайтесь вспомнить фильмы, где бы ведущие роли исполнялись актерами штата данной студии — их единицы, и фильмов, и актеров. Справедливо ли несправедливо, но штатные актеры, как правило, никогда не вылезали из глубокого и длительного простоя...

Актерская труппа не просто ряд штатных актеров: это новое качество людей, а не только большое их количество. Это лучшие из лучших, это опытные актеры, это талантливая молодежь, это те, кто будет вести фильмы будущих лет, кто призван заменить театральных гастролеров, кто должен поднять еще выше качество киноактерской работы. Не так ли?

Эти ясные, казалось бы, условия образования актерских трупп, однако, далеко не полностью соблюдены. Судя по опыту одной из крупнейших студий Советского Союза — Мосфильм — актерская труппа еще не играет той значительной роли, какая ей предназначена.

Одной из существенных причин является качество кадров, какими пополняется эта труппа. Здесь очень мало актеров и актрис на ведущие роли, мало людей с опытом, мало «лидеров», без которых нельзя поднять мастерства всей труппы, довести его до некоего общекультурного уровня. Расчет на привлечение крупных театральных актеров, тесно связанных с кино, не оправдался: поскольку не решился практически вопрос о создании своего театра при студии, постольку стала нереальной перспектива закрепления за производством театральных актеров.

Не очень строгим нам кажется отбор и молодежи в труппу. Много так называемого «середняка», которого с избытком хватало и в прежнем составе актерских штатов...

Приходится отметить, что при приеме новых кадров было уделено мало внимания и такому элементарному киноактерскому качеству, как внешность. Неловко и неудобно повторять аксиому о значении актерского обаяния, о силе его выразительных внешних средств, но что же поделаешь, если просмотр альбома фотографий актерской труппы Мосфильма не вселяет особо радужных настроений... Стоит сослаться на следующий факт: нам довелось видеть актерские пробы для некоего фильма. И фильм не очень сложный, и не очень большой, и роль женская в нем очень маленькая и несложная. В пробах были заняты четыре молодых штатных актрисы и одна

молодая театральная актриса. Пришлось констатировать, что все четыре киноактрисы значительно уступают своей театральной конкурентке...

Студия тратит много средств и сил на организацию актерской труппы, разворачивается большая учебная работа внутри труппы; было бы непростительной ошибкой растить людей, которых будут снимать только по приказу дирекции или в порядке дополнительного гарнира все к тем же театральным премьерам и премьершам.

В общем комплексе вопросов воспитания киноактеров организация актерских трупп является одним из самых существенных и важных.

Не менее, если не более, сложными являются вопросы первоначального воспитания киноактеров. Если театральная школа накопила большой и замечательный опыт в деле выращивания молодых актеров, то практика кинематографического образования еще крайне узка и необдумана.

На заре советской кинематографии все «учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь...». На обломках старых псевдокинематографических школ (их было мало и они были плохи), выросли киномастерские — наиболее типическая форма объединений киномолодежи. Мастерская Л. Кулешова, ФЭКС (Г. Козинцев, Л. Трауберг), КЭМ (Ф. Эрмлер), мастерская С. Юткевича и т. д., —в этих своеобразных школах учились не только ученики, влюбленные в искусство кино, здесь все учились киноискусству, экспериментам, искали, познавали сущность и специфику немого кино, с виду столь отличного от театра. Новые методы воспитания актера выковывались в этих мастерских (это слово воспринималось не в связи с понятием о творческом мастерстве, а в силу его производственного звучания), особое внимание уделялось физическому тренажу, движению, жесту; впервые в систему воспитания актера кино вошли такие предметы, как бокс, акробатика, фехтование и т. п.

Именно здесь, в этих мастерских, рождались и ошибочные теории о киноактере как особо тренированной единице, созданной для беспрекословного подчинения режиссеру, именно здесь начинались дискуссии об актере-лампе, актере-натурщике, о типаже, об американской эксцентрике, о цирке как высшей школе движения и т. п.

Много наносного, ненужного, ошибочного рождалось в стенах этих первых школ немой кинематографии и все же было бы неверно начисто зачеркуть в истории кино их существование, не посчитаться с их опытом.

Здесь царила поистине жестокая дисциплина, любовь к своему делу, творческая инициатива самих участников. Мастеру-руководителю верили беспрекословно, подчинялись во всем, готовы были выполнить любую задачу, не боялись трудностей. Здесь учили хорошо двигаться, в совершенстве владеть своим телом — искусство, увы, забытое теперь не только в киношколах, но и в кинофильмах!

Отсюда, из этих мастерских, вышли актеры, отметившие своей работой эпоху советского немого кино; многие из них являются и сейчас квалифицированными актерами звуковой кинематографии (Жаков, Комаров, Хохлова, Жеймо, Макарова, Магарилл, Кузьмина, Соболевский, Апсолон, Гурецкая и др.). Мы уже не говорим о тех прекрасных актерах, которые подобно В. Пудовкину или С. Герасимову стали кинорежиссерами.

Новые формы воспитания — Институт экранного искусства в Ленинграде, ГИК в Москве — постепенно растеряли то полезное, что было в работе мастерских. Хотя из ГИК вышел ряд отличных актеров (Новосельцев, Войцик), хотя в Ленинграде курс, руководимый Герасимовым, воспитал целую группу талантливой молодежи (Алейников, Кузнецов, Крылов, Голынчик и др.), но в целом в систему киновоспитания вошли элементы уравниловки, академического безразличия; оборвалась связь с производством; ухудшилась дисциплина — трудовая и творческая. И самое главное, сама собой уничтожилась ответственность мастера за ученика; понятие воспитатель и воспитуемый стало чисто официальным, лишенным глубокого внутреннего смысла. Творческая лаборатория стала попросту лекционным залом. Утратилось значение, обязывающее обе стороны определения: «ученик режиссера X или У». А ведь были всегда сильны театральные школы, в этом именно существо, например, музыкального воспитания.

Откройте книгу К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве». С какой искренней завистью, с каким уважением гениальный мастер русской сцены рассказывает о системе воспитания своих учеников великим актером Щепкиным! «Щепкин, как говорят, так умел подойти к своим ученикам, так умел заглянуть к ним в душу и завладеть их чувством, что они тотчас понимали его»,— пишет Станиславский, сам владевший этим же секретом воспитания. Он, с восхищением цитирует воспоминания знаменитой актрисы Г. Н. Федотовой о том, как настойчиво, почти жестоко тренировал ее волю Щепкин, как одергивал при первых же признаках зазнайства и самоуспокоенности. Улыбка Щепкина была высшей оценкой работы ученика, лучшей ему наградой. Понятие — ученик Щепкина, как ученик Станиславского, звучит гордо.

Приходится признать, что киношколы потеряли этот секрет воспитания. Более того — растеряли кадры старых воспитателей и не нашли новых; от педагогической работы отошли режиссеры и актеры, ибо условия последних лет почти целиком оборвали связь киноучебных заведений с производством. Работа на актерском факультете ВГИК например, в течение длительного времени шла вхолостую, люди учились наугад, не имея в перспективе производственной, творческой работы. В большинстве случаев они против своей воли и даже своих возможностей становились именно тем балластом в штате киностудий, о котором мы писали выше. Именно поэтому был закрыт актерский факультет и его открытие вновь обязало новое руководство к поискам новой системы работы.

К сожалению, старые ошибки частично повторились прежде всего в системе приема. Трудный и ответственный процесс проверки огромного количества молодежи, стремящейся в стены киноучебного заведения, мечтающей о работе киноактера, обязывает к вдумчивому и строгому отбору наиболее интересных, наиболее перспективных людей. Несоблюдение этих условий засоряет курс и обрекает ряд молодых неудачников на ту же роль балласта.

Станиславский писал о том, что вступительные испытания в школу, воспитывающую актеров, дело очень обманчивое и сложное: «По большинству голосов решали после одного неполного чтения какого-нибудь стихотворения судьбу экзаменующихся талантов и бездарностей! Я знаю по своему личному опыту в течение многих лет, что те экзаменующиеся, которые проходят первыми номерами, редко оправдывают возлагаемые на них надежды. Человеку с хорошими внешними данными, немного набившему себе руку на любительских спектаклях и концертах, нетрудно обмануть на экзамене даже опытного преподавателя, который при том настроен так, что сам хочет и ищет в каждом экзаменующемся ученике новоявленный талант!». Станиславский противопоставляет этой порочной системе рассказы о старинных театральных школах, подчеркивая, что «в старину учили попросту и, кто знает, может быть кое о чем и правильней, чем сейчас.—

Хочешь в театр, быть актером? Иди в балетную школу: прежде всего необходимо выправить артиста... выйдет из тебя танцор — отлично. А заметим, что к танцам нет способностей, а клонит тебя к опере или к драме — переведем на выучку к певцу или к актеру... При таком порядке на драматическую сцену попадали после основательной проверки только те, у кого есть данные. Это хорошо. Без данных и таланта не надо итти в драму».

В этой цитате не все верно, многое — лишь обольщение романтикой старинного театра, но важно то, что Станиславский подчеркивает, во-первых, необходимость предварительной и основательной проверки кандидата на сцену и, во-вторых, одобряет физическую тренировку артиста в балете («выправка артиста»).

Вот почему является своевременным и важным решение Комитета по делам кинематографии о перестройке системы обучения во ВГИКе. Введение системы художественного обучения по типу принятой в Консерватории, прикрепление студентов к определенным профессорам, являющимся их творческими руководителями втечение всего времени пребывания студента в институте, эти меры дают возможность добиться серьезных успехов в подготовке актерских кадров.

Вот почему является правильным решение нового руководства актерского факультета (режиссер С. Юткевич) назначить после трех туров вступительного экзамена еще дополнительный длительный срок, дающий возможность ознакомиться с учеником в творческой лаборатории, и только тогда уже решить вопрос о его судьбе.

Хаос системы и точек зрения на воспитание киноактера, господство вкусовщины, непрерывное экспериментирование и т. п.—все это помешало созданию более или менее ясного единого плана учебы, продолжающейся в новых условиях четыре года. Организация подобного плана — это сложная теоретическая и, по существу, явно творческая задача. В процессе обсуждения единого плана воспитания киноактера встанут вопросы о работе актера в кино, о взаимодействии театра и кино и т. д.

Одним из существеннейших вопросов явится вопрос о новом понимании законов специфики экрана, об экранной выразительности. Речь идет, конечно, не о пресловутой «фотогеничности», укладывающей все человеческие лица в один арифметический стандарт. Речь не идет также о прививке ученику привычек внешнего копирования, пустого, не прочувствованного механического жеста. Смешно сейчас, после появления системы Станиславского, не понимать основных путей воспитания актера.

Повторяем, огромное значение театрального — в высоком смысле — опыта, примененного в кино, ощущается полностью и всеми: правдивость и искренность, понимание эмоциональной задачи, сосредоточенность и верное состояние — все эти и другие законы актерской работы оплодотворили искусство киноактера, принесли ему огромную пользу.

И вместе с тем существенные звенья процесса воспитания актера потерпели ущерб, потеряли свой важный для экрана смысл.

Станиславский писал, восторгаясь балетом: «Балет — прекрасное искусство, но... не для нас, драматических артистов. Нам нужно другое. Иная пластика, иная грация, иной ритм, жест, походка, движения. Все, все иное!».

Истина этой цитаты более чем очевидна, но из нее вытекает возможность постановки вопроса танца и о различии пластической выразительности между актерами сцены и экрана. В новом качестве, на новом этапе эти вопросы не могут не встать.

Ответ кажется необычайно простым и ясным: хороший актер выразителен в самом своем существе и одинаково пластичен и на сцене и на экране. Есть тому немало примеров: Бабочкин-Чапаев и Черкасов-Полежаев — это пленяет полным органическим слиянием внутренней правды и внешней выразительности. Работа замечательного актера Б. В. Щукина была образцом подобной органичности.

Но если мы обратимся к бесспорно талантливым молодым актерам, вчерашним воспитанникам театральных и киношкол, то убедимся в законности некоторой тревоги.

Это о них, именно о них писал Станиславский, раскрывая свои сценические ощущения: «Не я управлял своим телом, а, наоборот, оно управляло мной... Тело напрягается от бессилия воли, а ненормальное напряжение повсюду, в разных центрах, точно завязывает узлы или создает судороги, благодаря которым ноги коченеют и едва могут ходить, руки деревенеют, дыхание спирается, горло сдавливается и все тело мертвеет».

Посмотрите на молодых киноактеров перед аппаратом, как верно описал их состояние Станиславский!

Отрыв психологической задачи от ее полноценного пластического решения, разрыв эмоционального состояния с задачей его выражения — вот типическая ошибка последних лет, ознаменованных нашествием театральных актеров на кино.

В порядке дискуссии мы склонны заострить вопрос: культура сценической пластики — ритма, жеста, движения, грации — во многом иная, нежели в кино. Когда-то эти слова показались бы тривиальностью, сейчас найдутся охотники счесть их криминалом...

А между тем это так. Посмотрите, как двигается, как живет на экране актер О. Жаков, никогда не учившийся и работавший в театре! С какой пластической выразительностью — скупой, четкой, умело вписанной в кадр, всегда ритмически верной — сделал этот киноактер свои роли и в Семеро смелых (радист Курт) и в фильме За советскую родину, и в Депутате Балтики (ассистент Воробьев) и, особенно, в фильме Великий гражданин. Не уступая лучшим театральным актерам в смысле органичности и верности ощущения образа, он явно интереснее многих из них по внешнему рисунку своих ролей.

Вспомним еще раз, как пластичны, выразительны лучшие актеры американского кино и как их работа не только совпадает с принципами театральной работы, но и отличается. Это ощущается даже в диалоге, потерявшем в большинстве наших фильмов всякий темп, всякую упругость. Бесконечные паузы, акцентирование всех слогов, многозначительность, отрывающая слова от их быстрого и ясного звучания, — вот типические пороки кинодиалога, проистекающие, по нашему мнению, из другого копирования театральных канонов.

Мы не хотим уйти от темы воспитания кинокадров, но не сказать об этих больных вопросах—значит спрятаться от определения смысла и установки плана воспитания.

Наши киношколы должны и теперь могут воспитывать гармонически развитого актера. Более того, они должны создавать кадры киноактеров, способных полноценно работать в искусстве, имеющем свои творческие и производственные свойства, во многом отличные от театра.

Проблема воспитания киноактера может подвести нас к решению ряда искусствоведческих проблем, имеющих сегодня большое значение для жизни советского киноискусства.

Киноактриса работает над ролью

Бетт Дэвис

Бетт Дэвис — одна из лучших современных американских актрис, отличающаяся разносторонним дарованием. С большим успехом играет Бетт Дэвис как комедийные, так и драматические роли. Ею создан ряд интересных образов в фильмах Меченая женщина, Старая дева, Незавель, Мрачная победа. В настоящее время артистка готовится играть главную роль в фильме Игрок по Ф. Достоевскому, включенном в план 1940/41 года одной из голливудских фирм.

Печатаемая ниже статья Бетт Дэвис, которую мы приводим в несколько сокращенном виде, дает представление об условиях работы американской киноактрисы.

Когда меня просят рассказать об искусстве кино с точки зрения киноактрисы, я всегда испытываю ощущение сложности этой задачи. Принимаясь за нее, я не берусь делать никаких обобщений или — тем более — выступать от лица всех своих коллег. Я попытаюсь говорить только о том, к чему я пришла сама.

Правда, я испытала на себе все капризы кино, то преувеличенную щедрость внимания, то полное игнорирование. Все же из этих переменных настроений я постаралась извлечь очень многое. Ореол, которым мы окружены, напоминает искусственный туман. Но если служба погоды студии не возбранит мне рассеять на миг этот туман, я освещу здесь действительную жизнь кинозвезды и постараюсь доказать две истины. Первая та, что в жизни мы, «кинозвезды», не кто иное, как обыкновенные труженицы, вторая, что мы стремимся понравиться зрителю более, чем это он подозревает. Сколько ни будет существовать кино, зрители всегда будут либо поднимать нас на неизмеримую высоту, либо... низвергать в бездну.

В работе «кинозвезды» громадную роль играет выбор драматургического материала. Без хороших сценариев только очень немногие из нас смогли бы достигнуть славы.

Рядовой американский зритель обычно ищет в кино только развлеченья и он получает законченное удовольствие от фильма в целом, а не от одного исполнения роли «кинозвездой».

Кинокомпании привлекают много талантливых авторов, чтобы подобрать для своих ведущих артистов подходящий сюжетный материал. Но, даже «кинозвезды» лишь в редчайших случаях могут участвовать в выборе интересующих их сюжетов. Нередко зритель маленького провинциального городка узнает о ближайшей роли «звезды»... одновременно с ней самой. Весь вопрос в том, кто из них раньше прочтет утреннюю газету.

Но не всегда и производственники имеют возможность выбора. Часто кинокомпания располагает готовым сценарием, главная роль которого неинтересна и даже невыгодна для киноактера или актрисы. Но съемки фильма должны начаться немедленно, чтобы выпустить его на экран в срок. С другой стороны, кинокомпания, заключившая контракты с актерами, чтобы закрепить за собой монопольное право на них, должна платить им жалованье, независимо от того, заняты они в съемках или нет. А кинокомпании очень не любят платить деньги за то время, когда актеры не заняты на съемках; и компании часто заставляют незанятую «кинозвезду» сниматься в заведомо невыгодной для нее роли, хотя она может потерять симпатии публики. Если же она отказывается от роли, то лишается заработка в течение всей съемки данного фильма. В обоих случаях она должна пострадать.

Не меньшее значение имеет и количество ролей, которое ведущий актер или актриса может сыграть в течение года. Зритель быстро пресыщается артисткой, которую он слишком часто видит на экране.

Но он в той же мере теряет интерес к ней, видя ее слишком редко.

В моем последнем контракте количество ролей, которое я должна сыграть, не обусловлено. Однако я считаю нормальным исполнение четырех ролей в год; если бы это всецело зависело от меня, я ограничилась бы даже тремя фильмами. Работа в кино настолько изнурительна, что необходимо предоставлять нам, актерам, длительный отдых между съемками. Кроме того в течение года трудно найти более трех интересных для зрителя сценариев, в которых имелись бы роли, отвечающие индивидуальности данного актера или актрисы.

Для меня нет ничего более затруднительного, чем ответить на вопрос, как я создаю образ. Работа над образом всецело зависит от характера роли, заданного сценарием.

Если мне предстоит играть роль в кинофильме из современной жизни, я начинаю с поисков внешнего образа — костюмов, прически; затем я тщательно продумываю сценарий, стараюсь изучить его так, чтобы «выжать» из него максимум возможного. Я всегда стараюсь заранее согласовать до мельчайших подробностей все вопросы с режиссером фильма, стремясь к полному с ним взаимопониманию в трактовке образа. Это избавляет нас впоследствии от многих недоразумений и потери драгоценного времени на съемочной площадке.

Должна отметить, что все роли, которые мне до сих пор приходилось играть, шли вразрез с моим внутренним «я». Образ, который я играю, покидает меня в момент окончания рабочего дня и снова овладевает мной на утро следующего дня.

Весь склад жизни Голливуда таков, что мы перестаем чувствовать себя нормальными людьми. Когда я работаю над ролью, я живу в воображаемом мире, даю жизнь вымышленным персонажам, совершенно так же, как маленькой девочкой я «жила» в мире прочитанных мною волшебных сказок.

...Когда мы с режиссером пришли к соглашению относительно внешнего облика героини, которую мне предстоит играть, начинаются долгие часы бесед с главным костюмером. Он делает множество эскизов и вместе с ним мы обсуждаем, какие из них наиболее характерны для данной героини и одновременно применимы для меня самой.

Законченные костюмы мы обязательно примеряем перед аппаратом; хотя по опыту мы уже знаем, какие цвета, материи, формы платьев наиболее «фотогеничны», иногда и мы ошибаемся... Предварительная примерка костюмов перед аппаратом, может сберечь студии не-

мало денег, которые приходится в дальнейшем тратить на пересъемку материала. По той же причине необходимо проверить перед аппаратом и прически. Неудачная прическа на экране может сильно снизить всю работу актрисы. Если оператор фильма не работает с нами постоянно, он должен также сделать ряд проб, чтобы выяснить наиболее выгодные для актрисы точки съемки и наиболее подходящее освещение.

После всего этого начинается основная работа над фильмом.

Так проходят обычные приготозления к простой современной роли. Но если мне предстоит играть знаменитую историческую личность, героиню известного романа или женщину, говорящую с особенным акцентом, обычно приготовления намного усложняются. Долгие часы посвящаются чтению описания жизни, привычек, характерных особенностей героини. Я изучаю материал до тех пор, пока не почувствую, что знаю ее настолько хорошо, что не могу сделать что-либо ей несвойственное. Легко представить себе, сколько времени Поль Муни посвятил на подготовку к роли Пастера или Зола.

Если моя героиня — лицо историческое, я собираю иконографию и другие документы, относящиеся к различным эпизодам из ее жизни, чтобы добиться наибольшего с ней сходства. Тщательно разрабатывается грим, чтобы достичь наиболее близкого к прототипу выражения лица. Детально изучаются костюмы данной эпохи. Если я снимаюсь в инсценировке романа, я читаю и перечитываю его до тех пор, пока не изучу его во всех подробностях. Разбросанные по книге описания поведения, привычек, костюмов героини тщательно собираются и используются.

Во время работы над ролью Мильдред по роману «L'Emprise» предо мной возникла еще проблема акцента «cockney» (особенность речи рабочей части Лондона Ист-Энд); этот акцент особенно труден для американской актрисы. Чтобы овладеть им, я пригласила англичанку, владеющую им в совершенстве. Она жила у меня и шесть недель перед съемкой мы говорили с ней только на «cockney»; акцент этот стал для меня настолько привычным, что в течение всей съемки картины я совершенно безотчетно пользовалась им.

Думаю, что зритель, смотрящий нас на экране, предъявляет к нам гораздо меньше требований, чем мы сами. Но я всегда стою за реализм в изображении моих героинь.

Каждый актер обычно пользуется собственным способом заучивать текст роли. Хотя я посвящаю много времени изучению киносценария до начала съемок, вникая не только в развитие изображаемого мною персонажа, но стараясь охватить фабулу в целом, я редко учу свои реплики до кануна съемок каждой сцены. При этом методе они остаются более свежими в моей памяти в день съемки. Но если сцена трудна, если я должна произносить длинные тирады, я учу роль несколько недель до съемки, так как к концу рабочего дня я настолько устаю, что не в силах заучить длинный текст за один вечер.

С момента начала работы над картиной и до окончания съемок мы не имеем ни минуты свободного времени. К концу рабочего дня добросовестная актриса умственно и физически устает настолько, что думает только о спокойном, длительном отдыхе. К счастью или несчастью я из числа добросовестных...

Если роль попалась неинтересная, то... приходится работать вдвое больше, чтобы хоть что-нибудь из нее выжать. Я искренне хочу иметь право всегда сказать: я сделала все, что только было в моих силах...

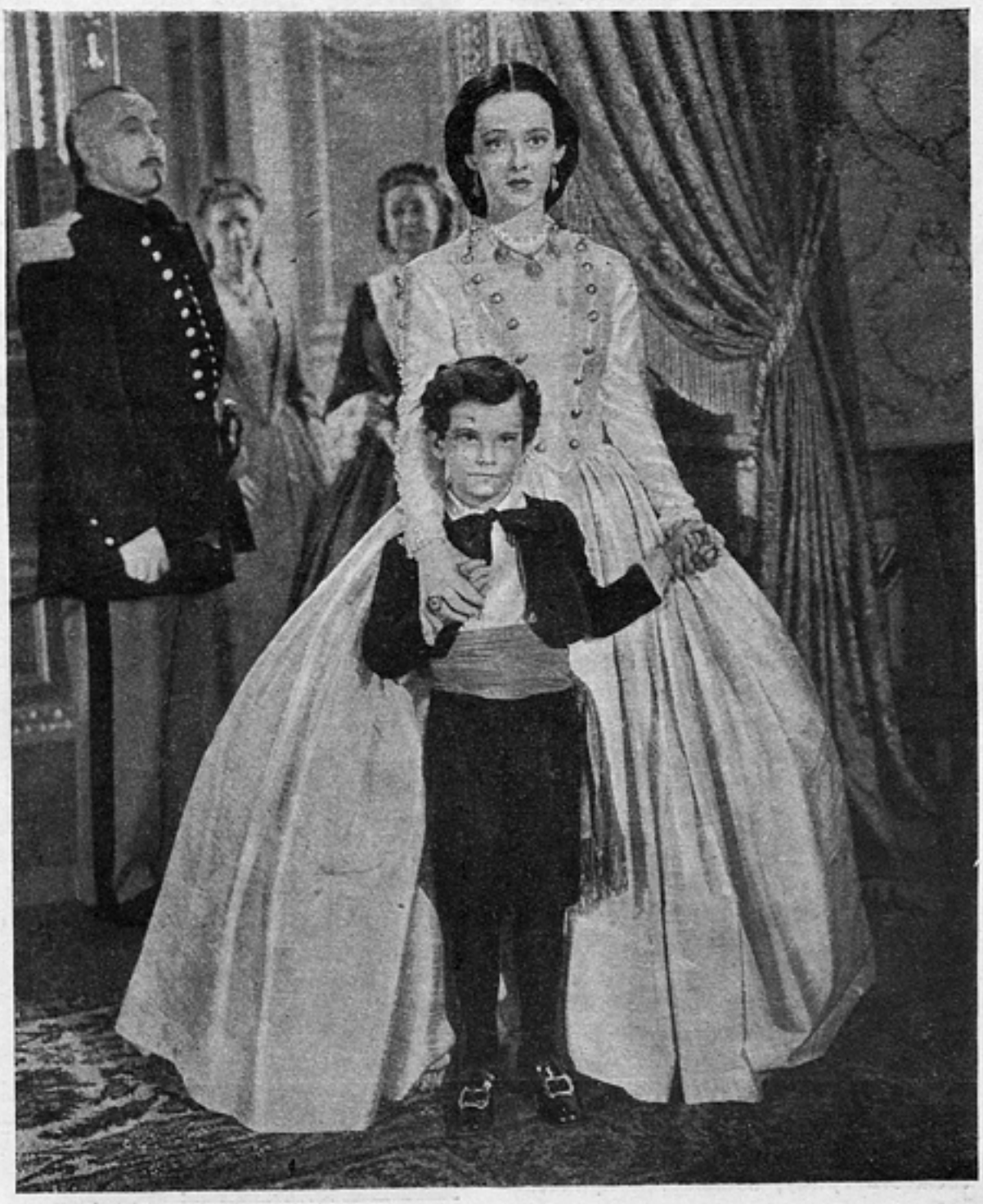
Читатель может улыбнуться при моих словах: «мы смертельно устаем». Самым лучшим способом убеждения будет точный показ нашей работы. Опишу один из рядовых съемочных дней.

Между шестью и половиной седьмого утра меня будят; точный час зависит от дальности расстояния студии и сложности грима изображаемого в кинофильме персонажа.

Первые два часа в студии уходят на уход за волосами и на грим. После этого я одеваюсь и к девяти часам готова начать репетицию первой сцены. Число репетиций всецело за-

---

Арт. Бетт Дэвис в роли Карлотты в фильме режиссера Уилльяма Дитерле «Хуарец»



висит от режиссера. Некоторые режиссеры считают, что большое число репетиций — необходимая предпосылка хорошей игры актеров во время съемки. Я — того же мнения. Количество репетиций мне никогда не кажется преувеличенным. Именно во время репетиций складывается актерский ансамбль и возникают те актерские приемы, которые впоследствии придают игре естественность и непринужденность.

Режиссер фильма типа «Б» (второстепенных, рядовых. Р е д.), имеющий ограниченную смету и располагающий лишь двумя-тремя неделями для съемки картины, естественно, не может проводить много репетиций и от этого обычно страдает актерская игра. Но при съемках фильма типа «А», когда утверждена большая смета и время съемок удлиняется до шести-семи недель, допустимо большое количество репетиций при одновременном соблюдении точного срока выпуска картины на экран.

По окончании репетиции оператор занимается поисками наиболее удачного освещения. На время этих проб ведущие актеры заменяются дублерами. Это дает им возможность немного передохнуть, освежить грим, поправить прическу и, если это нужно, еще раз поговорить с режиссером о предстоящей сцене... Последняя репетиция занятых в сцене актеров, проверка планов, освещения и звука — и съемка начинается.

Если удается заснять сцену сразу, это считается чудом. Обычно приходится повторять съемку от трех до пятнадцати раз. Чтобы съемка была признана удачной, нужно, чтобы режиссер остался доволен игрой актеров и чтобы оператор и звукооператор были удовлетворены качеством съемки и звука. Особенно требователен звукооператор. Он должен отчетливо слышать каждое слово, не искаженное посторонними звуками: шумом пролетающего самолета или проезжающих мимо грузовиков, кашлем, шорохом шагов и т. д.

Случается — и довольно часто, — что виновны сами актеры. Нам не всегда удается найти то «нечто особенное», ту «изюминку», которой требует от нас режиссер. Успех съемочного дня определяется степенью сотрудничества между режиссером, актерами и всей съемочной группой. Никто из нас не может работать в одиночестве. Мы нуждаемся друг в друге.

...Наступает время завтрака. На это дается час. Два-три штриха придают свежесть гриму, взбивается прическа,

Арт. Бетт Дэвис в фильме режиссера Уилльяма Уайлера «Иезавель»

и съемка начинается снова. Обычно рабочий день кончается в шесть часов вечера. Многие из нас проводят еще с полчаса в просмотровом зале, где показывают кадры, заснятые накануне. Наконец мы приходим в наши уборные, снимаем грим, переодеваемся в обычное платье и... около семи-восьми часов вечера возвращаемся домой, измученные двенадцати-четырнадцатичасовым рабочим днем. Но он еще не закончен. После обеда приходится еще засесть за изучение завтрашнего диалога. А лечь спать позднее половины одиннадцатого нельзя, иначе на завтра грим не сможет скрыть синяков под глазами.

Таков наш рабочий день и каждую

Арт. Бетт Дэвис

его минуту мы находимся в напряжении. Думаю, что трудно найти профессию, которая требовала бы затраты стольких часов работы. Мы сознаем свою ответственность перед нашими зрителями, поэтому мы так волнуемся во время съемок и нервы наши находятся в таком постоянном напряжении. Мы вкладываем в работу все свои силы и способности.

К счастью, большинство из нас отличается любовью к творчеству и мы рады отдать ему лучшие годы нашей жизни. Но в то же время нам необходима, как воздух, поддержка и любовь зрителя.

Еще несколько слов о том, что может показаться читателю незначительным, но что для меня лично очень важно. Я полностью стою за реализм. Если я играю сцену, в которой по ходу действия должна промокнуть, я делаю все, чтобы иметь действительно вымокший вид, хотя бы от этого пострадала моя наружность. Если, как это было в фильме М е ч е н а я ж е н щ и н а, меня избивают хулиганы, я не хочу после этой драки выглядеть так, словно пять минут назад вышла из института благородных девиц. Зритель слишком умен, чтобы не заметить этих деталей, и мне было бы стыдно, если бы меня уличили в обмане.

Кроме того нам приходится уделять много времени журналистам. Некоторые из них приезжают к нам чуть ли не с другого конца света. Разговаривая с ними, мне всегда хочется рассказать что-нибудь необычайное из моей жизни, раскрыть им какую-нибудь страшную тайну, чтобы уходя они могли сказать: «Ну и увлекательная же жизнь у этой Бетт!». Однако, оглядываясь на свою жизнь за последние десять лет, я не нахожу ничего в ней кроме упорного труда.

В Голливуде много говорят о «случайных удачах». Подобная удача может, правда, помочь актрисе взобраться на вершину славы, но она не поможет ей удержаться там долго и прочно. Ничто в мире не приходит даром. Чтобы достигнуть успеха, актриса должна работать долгие годы и итти вперед, не взирая на непреодолимые препятствия. Только упорным трудом и непоколебимой волей можно занять место в первых рядах кинематографии. Только в результате такого тяжелого труда и веры в свои способности, достаточно сильной, чтобы пройти через все испытания и все разочарования, актриса имеет шансы занять в кинематографе ведущее положение.

Вертикальный монтаж

СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ

Проф. С. Эйзенштейн

В первой статье о вертикальном монтаже («Искусство кино» № 9 за 1940 год) мы писали о том, что звукозрительные сочетания выдвигают в вопросах монтажа необходимость разрешения совершенно новой проблемы в области композиции. Проблема эта состоит в том, чтобы найти ключ к соизмеримости между куском музыки и куском изображения; такой соизмеримости, которая позволит нам сочетать «по вертикали», т. е. в одновременности, каждую фразу пробегающей музыки с каждой фазой параллельно пробегающих пластических кусков изображения — кадров; и при этом в условиях совершенно такой же строгости письма, с какой мы умеем сочетать «по горизонтали», т. е. в последовательности, кусок с куском изображения в немом монтаже или фазу с фазой развертывания темы в музыке. Мы разобрались в этом вопросе с точки зрения общих положений о соответствии зрительных и слуховых явлений между собой. Мы разобрались в вопросах соответствия зрительных и слуховых явлений определенным эмоциям.

Для этого мы занялись вопросом соответствия музыки и цвета. И в этом вопросе мы пришли к тому заключению, что наличие «абсолютных» эквивалентов звука и цвета — если оно в природе существует — для произведения искусства никакой решающей роли не играет, хотя иногда и «вспомогательно» полезно.

Решающую роль здесь играет образный строй произведения, который не столько пользует существующие или несуществующие взаимные соответствия, сколько сам образно устанавливает для данного произведения те соответствия, которые предписывают образному строю идея и тема данного произведения.

Сейчас мы от общих положений обратимся к конкретной методике того, каким образом выстраиваются соответствия изображения и музыки. Методика эта будет одной и той же для всех случаев: все равно, сочиняет ли композитор музыку к «вообще» заснятым кускам или к кускам, уже собранным в некий черновой или окончательный монтаж; или же, когда дело строится наоборот, и режиссер выстраивает монтажный ход изображений к определенной музыке, уже написанной и записанной на фонограмме.

Нужно сказать, что в фильме Александр Невский присутствуют, буквально, все возможности в этом направлении. Есть сцены, где изображение смонтировано по заранее записанной музыкальной фонограмме. Есть сцены, где музыка написана целиком по совершенно законченному зрительному монтажу. Есть сцены любых промежуточных случаев. Есть, наконец, и почти анекдотические случаи, как на пример, сцена со «свирестелками» — дудками и бубнами русских войск: я никак не мог детально объяснить С. С. Прокофьеву, чего именно в звуках я желал бы «видеть» в этой области. Тогда, озлясь, я заказал соответствующий бутафорский (беззвучный) набор инструментов, заставил актеров зрительно «разыграть» на них то, что мне хотелось; заснял это, показал Прокофьеву и... почти мгновенно получил от него точный «музыкальный эквивалент» тому зрительному образу дудочников, которых я ему показал.

Так было и со звуками рыцарских рогов. Совершенно так же в ряде случаев готовые куски музыки иногда толкали на пластически образные разрешения, ни им, ни мною заранее не предусмотренные. Многие из них настолько совпали по объединяющему их «внутреннему звучанию», что кажутся сейчас наиболее «заранее предусмотренными» (например, сцена прощения и объятий Васьки и Гаврилы Олексича, совершенно неожиданно положенная на музыку сложной темы скачущих рыцарей и т. д.).

Все это приводится здесь для того, чтобы подтвердить тот факт, что излагаемая «методика» проверена на фильме «вдоль и поперек», т. е. через все возможности и оттенки.

Какова же методика установления звукозрительных сочетаний?

Наивная точка зрения в этом вопросе состоит в том, чтобы искать эквиваленты чисто изобразительным элементам музыки.

Путь этот наивен, бессмысленен и неизбежно ведет к конфузам вроде тех, что описан Петром Павленко в «На Востоке».

«... — Что это? — спросила она.

— Впечатление о музыке. Когда-то я пробовал свести в систему все, что слышал, понять логику музыки раньше, чем самое музыку. Мне понравился один старик, тапер в кино, бывший полковник гвардии. О чем звенят инструменты? Это отвага, говорил старик. Почему отвага? спрашивал я. Он пожимал плечами. До-мажор, ля-бемоль мажор, фа-бемоль мажор — тона твердые, решительные, благородные, объяснил он мне. Я стал приходить к старику до сеансов и угощал его пайковыми папиросами (я не курю лично) и спрашивал, как ее понимать, музыку? На бумажках от конфет он писал мне названия исполненных им произведений и их эмоциональную характеристику. Раскройте тетрадь, посмеемся вместе с вами..

...Она прочла:

«Ходим мы к Арагве светлой», песня девушек из «Демона» Рубинштейна — грусть.

Шуман — ор. 12 № 2 § — воодушевление.

Оффенбах — баркаролла из «Сказок Гофмана» — любовь.

Чайковский — увертюра к «Пиковой даме» — болезнь.

Она закрыла тетрадку.

— Я больше не могу, — сказала она. — Мне стыдно за вас.

Он покраснел, но не сдался.

— И понимаете, я писал, писал, слушал и записывал, сравнивал, сличал. Однажды старик играл что-то великое, воодушевленное, радостное, бодрящее — и я сразу вдруг догадался, что это означает: восторг. Он кончил и бросил мне записку. Оказывается, это был «Данс макабр» Сен-Санса — тема страха и ужаса. И я понял: во-первых, что полковник ни черта не понимает в музыке, во-вторых, что он вообще глуп, как пробка...»

Определения вроде тех, что приведены в этом отрывке, не только сами по себе нелепы, но в такой направленности, т. е. при узко изобразительном понимании музыки, неизбежно будут толкать и к наипошлейшему зрительному воплощению, если таковое понадобится:

«Любовь» — обнимается пара.

«Болезнь» — старушка с грелкой на животе.

Ну, а если под баркаролу должна пойти серия венецианских пейзажей, а под увертюру к «Пиковой даме» — панорамы Петербурга, то как тут быть? В этом случае ни «картинка» влюбленных, ни «картинка» старушки ничего не дадут.

Но зато и сбегания и удаления, в которых могли бы здесь решаться воды венецианских пейзажей и игра разбегающихся и сбегающихся отсветов фонарей по каналам, и все прочее, что могло бы здесь оказаться уместным,—все это оказалось бы совсем не сколками с того, что «изображено» в этой музыке, но возникало бы в ответ на ощущение внутреннего движения баркароллы.

Подобных «частных» изображений в ответ на ощущение общего внутреннего хода баркароллы может быть неисчислимое количество.

И все они будут вторить ей, и у всех в основе будет лежать одно и то же ощущение. Вплоть до гениального воплощения этой же самой баркароллы у Диснея, где оно решено... павлином с переливающимся «в музыку» контуром хвоста; павлином, глядящимся в зеркало пруда и видящим в нем точно такого же павлина с точно так же извивающимся хвостом... в перевернутом виде.

Те сбегания и удаления, волны, отблески и переливы, через которые могли решаться под эту музыку венецианские пейзажи, — сохранены и

здесь в таком же соответствии с движением музыки: хвост и его отражение «сбегаются и разбегаются» в зависимости от приближения или удаления хвоста и поверхности пруда, сам хвост «вьется и переливается» и т. д.

Самое же главное здесь, конечно, в том, что все это вместе взятое отнюдь не противоречит... любовной «тематике» баркароллы. Но только дело лишь в том, что здесь вместо «изображения» влюбленных взята такая характерная черта поведения влюбленных, как переливающаяся смена приближений и удалений их друг к другу. При этом взята она не изобразительно, а как о с н о в а к о м п о з и ц и и, проходящая как по рисунку Диснея, так и сквозь движение музыки (о самом этом принципе композиции я писал в статье «О строении вещей»).

Кстати совершенно так же строит свою музыку, например, Бах, стараясь передать через доступные ей средства движения то основное движение, что характерно для темы. Бесчисленные нотные примеры этому приводит А. Швейцер в книге «И. С. Бах» (XIII глава «Музыкальный язык Баха»), вплоть до такого курьезного случая, какой имеет место в кантате «Christum wir sollen loben schon» («Восхвалим же ныне») (№ 121): либреттист сделал в тексте намек на слова «Младенец взыграл во чреве матери своей», и вся музыка в этом месте представляет... беспрерывное конвульсивное движение!

Через узко «изобразительные» элементы музыка и изображение действительно несоизмеримы. И если можно говорить о подлинном и глубинном соответствии и соизмеримости обоих, то дело может лишь касаться соответствия основных элементов движения музыки и изображения, т. е. элементов композиционных и структурных, ибо соответствия «картинок» того и другого, да и самые «картинки» музыкального «изображения», как таковые, в большинстве случаев настолько индивидуальны по восприятию и настолько мало конкретны, что ни в какое методологическое строгое «упорядочение» не укладываются. Приведенный выше отрывок красноречиво об этом повествует.

И речь здесь может итти лишь о том, что действительно «соизмеримо», т. е. о движении, которое лежит в основе как закона строения данного музыкального куска, так и закона строения данного изображения.

Здесь понятие о законе строения, о процессе и о ритме становления и развертывания обоих действительно дает единственно твердое основание к установлению единства между тем и другим.

И это не только потому, что так понятая закономерность движения способна в равной степени «материализоваться» через специфические особенности любого искусства, но и главным образом потому, что подобный закон строения вещи есть вообще прежде всего первый шаг к воплощению темы через образ и форму произведения независимо от того, в каком бы материале эта тема ни воплощалась.

Так совершенно очевидно обстоит дело в теории. Но каков же путь к этому на практике?

На практике путь этот еще более прост и ясен.

И строится практика здесь вот на чем.

Все мы говорим, что известная музыка «прозрачна», а другая «скачущая», что третья «строгого рисунка», что четвертая «расплывчатых очертаний».

Это происходит оттого, что большинство из нас, слушая музыку, «видит» при этом перед собою некие пластические образы, смутные или явственные, предметные или абстрактные, но так или иначе какими-то своими чертами отвечающие, чем-то соответствующие по о щ у щ е н и ю этой музыке.

Для последнего, более редкого случая, когда возникает не предметное или двигательное, но «абстрактное» представление, характерно чье-то воспоминание о Гуно: однажды в концерте он слушал Баха и вдруг задумчиво произнес: «Я нахожу, что в этой музыке есть что-то октогональное (восьмиугольное)...»

Это утверждение прозвучит менее неожиданно, если мы вспомним, что Гуно—сын видного художника-живописца и талантливой музыкантши. Оба потока впечатлений детства были в нем так сильны, что — как он пишет в собственных мемуарах — у него были почти одинаковые шансы стать мастером пластических искусств или искусств музыкальных.

Впрочем, подобный «геометризм» и сам по себе в конечном счете, вероятно, уж не такая исключительная редкость.

Заставляет же Толстой воображение Наташи Ростовой рисовать себе геометрической фигурой комплекс значительно более сложный — целый образ человека: Пьер Безухов рисуется Наташе «синим квадратом».

Другой же великий реалист — Диккенс — с а м подчас видит облики своих героев таким же «геометрическим образом», и иногда именно через геометризм подобной фигуры раскрывает всю глубину характеристики действующего лица.

Вспомним м-ра Грэуграйнда в «Тяжелых временах» — этого человека параграфов, цифр и фактов, фактов, фактов: «...Местом действия была классная комната с простым голым однообразным сводом и к в а д р а т н ы й палец оратора придавал вес его словам, подчеркивая каждую сентенцию отметкой на рукаве школьного учителя. Упрямая поза оратора, его п р я м о у г о л ь н о е платье, п р я м о у г о л ь н ы е ноги, п р я м о у г о л ь н ы е плечи — все, вплоть до галстуха, обхватывающего его горло туго завязанным узлом, словно упрямый факт, который он в действительности представлял собой, все содействовало этому весу: «В этой жизни нам нужны только факты, сэр, ничего, кроме фактов...»

Это особенно наглядно проступает в том обстоятельстве, что каждый из нас — более или менее точно и, конечно, с любыми индивидуальными оттенками — способен движением руки «изобразить» то движение, ощущение которого в нем вызывает тот или иной оттенок музыки.

Совершенно то же имеет место и в поэзии, где ритмы и размер рисуются поэту прежде всего, как образы движения.

Лучше всего это сказано с точки зрения самочувствия самого поэта, конечно, Пушкиным в знаменитой иронической шестой строфе «Домика в Коломне»

«...Признаться вам, я в пятистопной
строчке
Люблю цезуру на второй стопе.
Иначе, стих то в яме, то на кочке,
И хоть лежу теперь на канапе,
Все кажется мне, будто в тряском
беге
По мерзлой пашне мчусь я на
телеге...»

И самые лучшие образцы переложения движения явления в стихи мы опять-таки найдем, конечно, у него же.

Удар волны. Русский язык не имеет слова, передающего весь рисунок кривой подъема и удара разбивающейся волны. Немецкий язык счастливее — он знает составное слово Wellen Schlag — абсолютно точно передающее эту динамическую картину. Так, где-то, чуть ли не в «Трех Мушкетерах» горюет Дюма-отец о том, что французский язык вынужден писать «звук воды, ударяющейся о поверхность», и не имеет для этой цели краткого и выразительного «splash» (всплеск) английского языка.

Зато вряд ли иная литература имеет образцы такого блестящего п е р е л о ж е н и я д и н а м и к и у д а р а в о л н ы в д в и ж е н и е с т и х а, как это сделано в трех строчках «Медного всадника».

Следуя за знаменитым:

«...И всплыл Петрополь, как Тритон,
По пояс в воду погружен...»

Оно гласит:

«...Осада! Приступ! Злые волны,
Как воры лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.
Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревны, кровли,
Товар запасливой торговли...»

и т. д. и т. д.

«...Плывут по улицам.
Народ...» [1].

и т. д. и т. д.

Из всего сказанного выше вытекает и простейший практический вывод для методики звукозрительных сочетаний.

Н у ж н о у м е т ь у х в а т и т ь д в и ж е н и е д а н н о г о к у с к а м у з ы к и и н у ж н о в з я т ь с л е д э т о г о д в и ж е н и я, т. е. л и н и ю и л и ф о р м у е г о з а о с н о в у т о й п л а с т и ч е с к о й к о м п о з и ц и и, к о т о р а я д о л ж н а с о о т в е т с т в о в а т ь д а н н о й м у з ы к е.

Это для тех случаев, когда пластическая композиция выстраивается согласно определенной музыке (наиболее наглядно это в движениях и р о с ч е р к е м и з а н с ц е н балетной композиции).

Для случая же, когда перед нами ряд заснятых кадров, одинаково

[1] Точную «реконструкцию» накатов, ударов и откатов волны сквозь этот отрывок я даю в другом месте.

«равноправных»[1] по месту, которое они могут занимать, но разных по композиции, то приходится из них подбирать к музыке именно те, которые окажутся соответствующими музыке по вышераскрытому признаку.

То же самое приходится делать композитору, перед которым оказывается смонтированный отрывок или смонтированная сцена: он должен ухватить монтажное движение как через систему монтажных кусков, так и во внутрикадровом движении. И... взять их за основу своих музыкально-образных построений.

Ибо движение, «жест», который лежит в основе того или другого, не есть что-то отвлеченное и не имеющее к теме никакого отношения, но есть самое обобщенное пластическое воплощение черт того образа, через который звучит тема.

«Стремящееся вверх», «распластанное», «разодранное», «стройное», «спотыкающееся», «плавно разворачивающееся», «спружиненное», «зигзагообразное», — так называется оно в самых простых абстрактных и обобщенных случаях. Но, как увидим на нашем примере, подобный росчерк может вобрать в себя не только динамическую характеристику, но и комплекс основных черт и значений, характерных для содержания образа, ищущего воплощения. Иногда первичным воплощением для будущего образа окажется интонация. Но это дела не меняет, ибо интонация — это движение голоса, идущее от того же движения эмоции, которая служит важнейшим фактором обрисовки образа.

Именно поэтому так легко бывает жестом изобразить интонацию, как и самое движение музыки, в основе которой в равной мере лежат голосовая интонация, жест и движение создающего ее человека. Подробнее по этому вопросу — в другом месте.

Здесь же остается оговорить разве только тот еще факт, что чистая линейность, т. е. узко «графический» росчерк композиции, есть лишь одно из многих средств закрепления характера движения.

«Линия» эта, т. е. путь движения, в разных условиях, в разных произведениях пластических искусств может выстраиваться и не только чисто линейным путем.

Движение это может выстраиваться с таким же успехом, например, путем переходов сквозь оттенки светообразного или цветообразного строя картины, или раскрываться последовательностью игры объемов и пространств.

Для Рембрандта такою «линией движения» было бы движение сменяющейся плотности мерцающей светотени.

Делакруа ощущал бы ее в скольжении глаза по нагромождающимся объемам формы. Ведь именно в его «Дневниках» мы находим заметки о набросках Леонардо да-Винчи, которыми он восторгается, находя в них возрождение того, что он называет «le système antique du dessin par boules — «рисунок посредством «шаров» (объемов) — у древних».

Это же заставляет близкого к теориям Делакруа Бальзака утверждать устами живописцев его романов (например, Френхофера), что человеческое тело отнюдь «не замыкается линиями» и что, строго говоря, «нет линий в природе, где все наполнено». («Il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein».)

Здесь можно было бы им противопоставить яростные филиппики энтузиаста «контура» Вильяма Блэка (William Blake) (1757—1827) с его патетическим возгласом: «О Линия Абриса! — Мудрая мать!») (O dear Mother Outline! Of wisdom most sage!») и ожесточенной полемикой против сэра Джошуа Рейнольдса, недостаточно уважавшего требования строгости очертаний.

При всем этом совершенно очевидно, что спор здесь идет вовсе не о самом факте движения внутри самого произведения, а лишь о тех средствах воплощения этого движения, которые характерны для разных художников.

У Дюрера подобное движение могло бы итти через чередование математически точных формул пропорций его фигур.

Совершенно так же, как, скажем, у Микельанджело, ритм его произведений набегал бы в динамической лепке извивающихся и нарастающих нагромождений мускулатур, вторящих не только движениям и положениям изображенных фигур, но прежде всего бегу пламенной эмоции художника[2].

У Пиранези не менее темпераментный бег прочерчивался бы линией устремлений и смены... «контробъемов» — проломов арок и сводов его «Темниц», сплетающих свою линию бега с линией бега бесконечных лестниц, рассекающих линейной фугой это нагромождение фуги пространственной.

Ван-Гог воплощает то же самое в бешеном линейном изгибе... бегущего мазка, как бы сплавляя этим в единстве бег линии с красочным взрывом цвета. Здесь он делал по-своему то же самое, что в ином индивидуальном аспекте выражения, имел в виду Сезанн, когда писал: «Le dessin et la couleur ne sont pas distincts». («Рисунок и цвет неотделимы друг от друга») и т. д. и т. д

Мало того, и любой «передвижник» знает подобную «линию». У него эта линия выстраивается не пластическими элементами, а... чисто «игровыми» и сюжетными. Так сделан, например, какой-нибудь «Крах банка». Так же сделан и «Никита Пустосвят».

При этом следует иметь в виду, что для кино подыскивание «соответствий» между изображением и музыкой отнюдь не останавливается на любой из этих «линий» или на сочетании нескольких из них. Помимо этих общих элементов формы тот же закон управляет и подбором самих людей, обликов, предметов, поступков, действий и целых эпизодов, из всех одинаково возможных в условиях данной ситуации.

Так, в немом еще кинематографе мы говорили об «оркестровке» типажных лиц (например, нарастание «линии» скорби, данное через крупные планы в «Трауре по Вакулинчуку» и т. д.).

Так, в звуковом возникает, например, упомянутое выше «игровое действие» — прощальное объятие Васьки и Гаврилы Олексича именно в этом месте музыки; а, скажем, крупные планы рыцарских шлемов не позволяют себе показаться раньше того места атаки, куда они врезаны, ибо только к этому месту начинает звучать в музыке то, что общими и средними планами атаки уже невыразимо и что требует ритмических ударов, скачущих крупных планов, и т. д.

Вместе со всем этим нельзя отрицать и того, что наиболее броским и непосредственным, раньше всего бросающимся в глаза, конечно, будет случай совпадения движения музыки именно с движением графическим, контурным, с графической композицией кадра, ибо контур—абрис—линия есть как бы наиболее отчетливый выразитель самой идеи движений.

Но обратимся к самому предмету нашего анализа и на одном фрагменте из фильма Александр Невский попытаемся показать, каким образом и почему определенный ряд кадров в определенной последовательности и в определенных длительностях именно так, а не иначе был связан с определенным куском музыки.

И раскроем на этом случае «секрет» тех последовательных вертикальных соответствий, которые шаг за шагом связывают музыку с кадром через посредство одинакового жеста, который лежит в основе движения как музыки, так и изображения.

Случай этот любопытен тем, что здесь музыка была написана к совершенно законченному пластическому монтажу. Пластическое движение темы здесь до конца уловлено композитором в такой же степени, как музыкальное движение было уловлено режиссером в следующей сцене атаки, где куски изображения «нанизаны» на заранее написанную музыку.

Метод установления органической связи через движение остается одним и тем же в обоих случаях, а потому методологически совершенно

---

[1] «Равноправных» в том смысле, что они сюжетно могут стоять в любой последовательности. Именно таковы те двенадцать кусков «сцены ожидания», которую мы разработаем дальше. Чисто сюжетно и повествовательно - информационно все эти кадры могли бы стоять в любом порядке. Данное же сорасположение их — и, как увидим, достаточно строго закономерное, — обусловлено чисто выразительными и эмоционально-композиционными задачами.

[2] Вспомним, что о нем пишет Гоголь:

«...Микельанджело, у которого тело служило для того, чтобы показать одну силу души, ее страдания, ее вопль, ее грозные явления, у которого пластика погибла, контура человека пробретала исполинский размер, потому что служила только одеждою мысли, эмблемою; у которого являлся не человек, но только — его страсти...»

безразлично, с какого бы конца ни начинался самый процесс установления звукозрительных сочетаний.

☆

Наиболее цельного слияния звукозрительная сторона Александра Невского достигает в сценах «Ледового побоища», а именно — в «атаке рыцарей» и в «рыцарском карре». Это во многом определяет и то, что из всех сцен Александра Невского атака оказалась одной из наиболее впечатляющих и запоминающихся. Метод звукозрительного сочетания один и тот же сквозь любые сцены фильма. Поэтому для разбора мы поищем такую сцену, которую легче всего запечатлеть на печатной странице, т. е. такую, где целый комплекс разрешен неподвижными кадрами, т. е. такими, которые наиболее удобно поддаются репродукции. Такой кусок легко найти. К тому же по закономерности письма он оказывается одним из наиболее строгих.

Это—двенадцать кадров того «рассвета, полного тревожного ожидания», который предшествует началу атаки и боя, после ночи, полной тревог, накануне «Ледового побоища». Сюжетная нагрузка этих двенадцати кусков одна: Александр на Вороньем Камне и русское воинство у подножья его, на берегу замерзшего Чудского озера, вглядываются вдаль и ждут наступления врага.

Столбики, изображенные на схеме (см. вкладку), дают последовательность кадров и музыку, через которую выражена данная ситуация. Кадров — XII; тактов музыки — 17. (Расположение изображений и тактов в таком именно соразмещении станет ясным в процессе разбора: он связан с главными внутренними членениями музыки и изображений.)

Представим себе, что перед нами проходят эти XII кадров и 17 тактов музыки, и постараемся в порядке живого впечатления вспомнить из пробегающих перед нами звукозрительных сочетаний те из них, которые наиболее сильно приковали наше внимание.

Первым и наиболее впечатляющим куском оказывается кусок *III* в сочетании с куском *IV*. Здесь надо иметь в виду не впечатление от фотографий, как таковых, а то звукозрительное впечатление, которое получается в сочетании этих двух кусков с соответствующей музыкой при движении ленты по экрану. В музыке этим двум кадрам — *III* и *IV* — соответствуют такты *5*, *6* и *7*, *8*.

Что именно это первая, наиболее впечатляющая звукозрительная группа, легко проверить, сыграв «под эти два кадра» соответствующие четыре такта музыки. Это же подтверждается при разборе данного отрывка на аудитории, например, на студенческой аудитории Государственного института кинематографии, где я разбирал данную сцену.

Возьмем эти четыре такта и попробуем прочертить рукой в воздухе ту линию движения, которая нам диктует движение музыки.

Первый аккорд воспринимается как некоторая «отправная площадка».

Следующие же за ним пять четвертей, идущие гаммой вверх, естественно, прочертятся уступами напряженно подымающейся

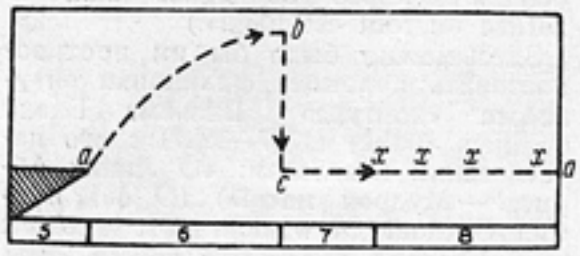


Рис. 1

линии. Поэтому изобразим ее не просто стремящейся вверх линией, но линией чуть-чуть дугообразной.

Зарисуем это на рис. 1 (*ab*).

Следующий аккорд (начало такта 5) с предшествующей, резко акцентируемой шестнадцатою в данных условиях произведет на всякого впечатление резкого падения *bc**. Следующий ряд одной ноты, четыре раза повторяемой через паузы осьмушками, естественно, прочертится некоторой горизонтальной линией, на которой сами осьмушки обрисуются акцентированными точками *c* — *d*.

Зарисуем и это (см. рис. 1; *bc* и *cd*) и расположим эту схему движения музыки *abcd* над соответствующей строчкой клавира.

Теперь изобразим схему движения глаза по главным линиям тех двух кадров *III* и *IV*, которые «отвечают» этой музыке.

Повторим ее движением руки. Это даст нам следующий рисунок, который явится жестом, выразившим то движение, которое закрепилось в этих двух кадрах через линейную композицию.

Вот эта схема:

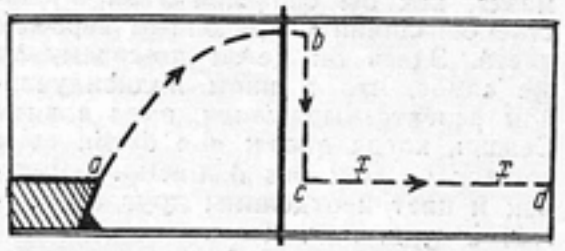


Рис. 2

От *a* к *b* идет нарастание «сводом» вверх: этот свод прочерчивается очертанием темных облаков, нависших над более светлой нижней частью неба.

От *b* к *c* — резкое падение глаза вниз: от верхнего края кадра *III* почти до нижнего края *IV* — максимум возможного падения глаза по вертикали.

От *c* к *d* — ровное горизонтальное — не повышающееся и не понижающееся движение, дважды прерываемое точками флагов, выдающихся над горизонтальным контуром войск.

Теперь сличим обе схемы между собой. И что же оказывается? Обе схемы движения абсолютно совпадают, т. е. имеет место тот факт, что совпадают движение музыки и движение глаза по линиям пластической композиции.

Другими словами, один и тот же, общий для обоих жест лежит в основе как музыкального построения, так и пластического.

Думаю, что жест этот кроме того правильно найден и в соответствии с движением эмоциональным. Восходящий тремолирующий ход виолончелей гаммой C-moll здесь отчетливо вторит как нарастанию напряжения волнения, так и нарастанию всматривания. Аккорд как бы дает оторваться от этого. Ряд осьмушек чертит как бы неподвижную горизонталь войск: чувство войска, разлившегося по всему фронту; чувство, которое через один такт *V* снова начинает нарастать в такое же напряжение *VI* и т. д.

Интересно, что *IV*, отвечающий тактам *7* и *8*, имеет два флажка, а музыка — четыре осьмушки. Глаз как бы дважды проходит по двум флажкам, и фронт кажется вдвое шире того, что видно в кадре. Идя слева направо, глаз «отстукивает» осьмушки флажками, и две из них уводят ощущение за кадр вправо, где воображению рисуется продолжение линии фронта войск.

Теперь совершенно ясно, почему именно эти два куска приковывают внимание в первую очередь. Пластические элементы движения и движение музыки здесь совпадают целиком и при этом с предельной степенью наглядности.

Пойдем, однако, дальше и постараемся уловить, что приковывает внимание «во вторую очередь». Вторичный «прогон» кусков перед нами задержит наше внимание на кусках *I*, *VI—VII*, *IX—X*.

Если мы всмотримся в музыку этих кусков, то увидим, что по структуре она одинакова с музыкой кадра *III*. (Вообще же вся музыка данной сцены состоит из двух чередующихся двухтактных фраз *A* и *B*, определенным образом сменяющих друг друга. Отличие будет состоять здесь лишь в том, что, принадлежа структурно к одной и той же фразе *A*, они различны тонально: *I* и *III* одной тональности (C-moll), а *VI—VII* и *IX — X* другой тональности (Cis-moll). Сюжетный смысл этого сдвига в тональности будет указан ниже в разборе куска *V*.)

Таким образом и для кадров *I*, *VI—VII* и *IX—X* музыка будет иметь ту же схему движения, что и для кадра *III* (см. рис. 1).

Но взглянем на самые кадры. Находим ли мы в них снова ту же самую схему линейной композиции, которая «спаяла» через одно и то же движение кадры *III* и *IV* с их музыкой (такты *5*, *6*, *7*, *8*)?

Нет.

А вместе с тем, ощущение звукозрительного единства здесь совершенно так же сильно.

В чем же дело?

А дело в том, что приведенная схема движения может быть выражена не только через линию *abc*, но и через любые иные средства пластического выражения.

---

* Мелодически ощущение «падения» достигнуто скачком от *H* до *Gis*.

Мы об этом говорили в вводной части и именно с таким-то случаем мы здесь и имеем дело.

Последим это через все три новых случая *I*, *VI—VII*, *IX—X*.

I. Полного ощущения куска *I* фотография передать не может, ибо этот кадр возникает из затемнения: сперва проступает слева темная группа со знаменем, затем постепенно проясняется небо, на котором видны темные пятна отдельных облачных клочьев.

Как видим, движение внутри куска совершенно идентично тому же движению, что мы прочертили для куска *III*. Разница здесь лишь в том, что это движение не линейное, а движение постепенного просветления куска, т. е. движение нарастающей степени освещенности.

Согласно этому та «отправная площадка» *a*, отвечавшая там начальному аккорду, здесь оказывается темнейшим пятном, по временам проступающим в первую очередь, и той «подошвой» темноты, «ватерлинией» темноты, от которой начинается «отсчет» постепенного просветления кадров. «Сводчатость» здесь сложится, как цепочка последовательности кадриков, из которых каждый следующий будет светлее предыдущего. Сводчатость отразится в кривой постепенного просветления куска. Отдельные же уступы—фазы просветления—отметятся здесь последовательным появлением облачных пятен. По мере выхода из затемнения всего кадра из них проступит в первую очередь наиболее темное пятно (центральное). Затем — более светлое (верхнее). Затем переходные к общему светлому тону неба — темные «барашки» справа и слева вверху.

Мы видим, что и здесь даже в деталях соблюдена та же самая кривая движения, но не по контуру пластической композиции, а по «линии»... тонально-световой.

Таким образом мы можем сказать, что кусок *I* вторит тому же основному жесту, но в данном случае — тоном, тонально.

II. Рассмотрим следующую пару кусков *VI—VII*. Мы берем их парою, ибо если фраза *A* в куске *I* целиком (обоими своими тактами) ложится на одно изображение, то здесь на фразу A_1 (равную *A* в новой тональности) приходится почти полных два изображения *VI* и *VII*.

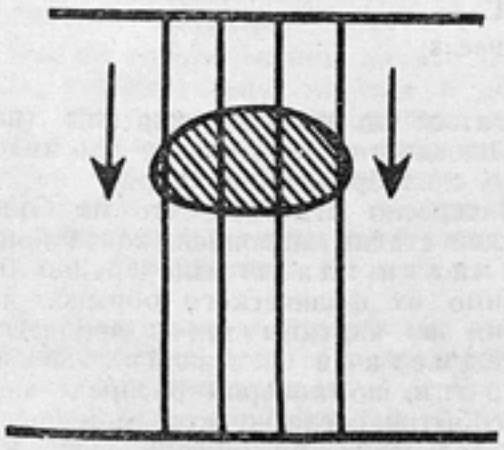


Рис. 3

(См. ниже общую таблицу соответствия изображений и тактов.).

Проверим их по ощущению музыки.

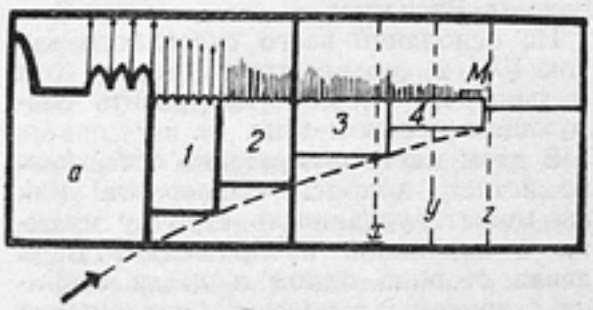
В кадре *VI* слева стоят четыре воина с поднятыми копьями и щитами. За ними слева виднеется край контура скалы. Дальше, вдаль, вправо уходят ряды войск.

Не знаю, как у других, но субъективно на меня первый аккорд такта *10* здесь всегда производит впечатление грузной массы звука, как бы сползшей по линиям копий сверху вниз (см. схему на рис. 3).

(Из-за этого именно ощущения я именно этот кусок именно в этом месте в монтаже и ставлю.)

За этой группой четырех копьеносцев расположилась линия войск, уступами уходящих вправо, вглубь. Самым крупным «уступом» будет переход от всего кадра *VI* в целом к... кадру *VII*, который продолжает линию войск в том же направлении дальше вглубь. Воины даны немного крупнее, но общее движение уступами вглубь продолжает это же движение из кадра *VI*. Мало того, здесь имеется еще один очень резкий уступ: кусок белой полосы вовсе пустого горизонта в правой части кадра *VII*. Этот кусок обрывает цепь войск и продолжает движение уже в новую область—на линию горизонта, по которой небеса соприкасаются с поверхностью Чудского озера.

Изобразим схематически это основное движение уступами через оба кадра.



VI *VII*

Рис. 4

Здесь войска расположатся как бы кулисами *1, 2, 3, 4* вглубь, начиная с четырех фигур, работающих как отправная плоскость, совпадающая с плоскостью экрана, откуда начинается движение вглубь. Если мы теперь себе вообразим линию, объединяющую эти кулисы, то мы получим некоторую кривую, *a, 1, 2, 3, 4*. Что же это за кривая? Всмотревшись в нее, мы увидим, что она окажется все тою же самой кривою нашего «свода», но на этот раз расположенной не по вертикальной плоскости кадра, как в случае *III*, но разместившейся горизонтально перспективно в глубь кадра.

Эта кривая имеет совершенно такую же (здесь тоже кулисную) отправную плоскость *a* из четырех рядом стоящих фигур. Кроме того отсечка фаз помимо менее четко заметных границ кулис прочерчивается четырьмя вертикалями: тремя фигурами воинов в кадре *VII* (*x, y, z*) и... линией, отделяющей кадр *VI* от кадра *VII*.

Что же в музыке приходится на отрезок горизонта?

И тут надо обратить внимание на то обстоятельство, что музыки фразы A_1 на всю длину кусков *VI* и *VII* нехватает и что в куске *VII* уже вступает начало музыкальной фразы B_1 — точно: три четверти такта 12.

Что же это за три четверти такта?

А это как раз тот же аккорд с предшествующей резко акцентируемой шестнадцатою, который для случая кадра *III* соответствовал ощущению резкого падения по вертикали вниз при переходе из кадра *III* в кадр *IV*.

Там все движение размещалось по вертикальной плоскости, и резкой разрыв в музыке читался там, как падение (от верхней правой точки кадра *III* к нижней левой точке кадра *IV*). Здесь все движение размещается по горизонтали — в глубь кадра. И в качестве пластического эквивалента этому же резкому разрыву в музыке в здешних условиях следует предположить аналогичный резкий толчок, но не сверху вниз, а... перспективно — вглубь. Именно таким толчком и является «скачок» в кадре *VII* от линии войск до... линии горизонта. Таким образом это опять-таки «максимум разрыва», ибо для пейзажа горизонт и есть предел глубины!

Таким образом мы вполне обоснованно можем считать, что зрительным эквивалентом музыкальному «скачку» между тактом *11* и тремя первыми четвертями такта *12* и будет этот отрезок горизонта в правой части кадра *VII*.

Можно добавить, что чисто психологически звукозрительное сочетание вполне передает именно такое ощущение людей, чье внимание переброшено далеко за горизонт, откуда они ждут наступления врага.

Таким образом мы видим, что структурно одинаковые куски музыки — эффект «скачка» в начале такта *7* и такта *12* — пластически в обоих случаях разрешаются совершенно аналогично через пластический разрыв.

Но в одном случае—это разрыв по вертикали и на переходе из кадра в кадр *III—IV*. А во втором случае — по горизонтали и внутри кадра *VII* в точке *M* (см. рис. 4).

Но этого мало. В случае *III* у нас наша линия «свода» размещалась на плоскости. В случае же *VI* и *VII* она размещалась перспективно вглубь, т. е. пространственно. Ведь по этой линии разместилась система кулис, развертывающая вглубь само пространство, которое, нарастая от плоскости экрана (кулиса *a*) в глубь экранного пространства, вторит нарастающей вверх гамме звуков.

Таким образом в случае *VI — VII* мы можем отметить еще один вид соответствия музыки и изображения, решаемых все через ту же схему, через тот же жест. На этот раз — соответствие пространственное.

Зачертим, однако, в общей схеме этот новый вариант соответствия движений музыки и изображения. Для полноты картины докончим в музыке фразу *B* (прибавив остальные один с четвертью такта). Это даст нам в музыке полный повтор группы *III — IV*. Но по линии изображения это вынудит нас добавить кадр *VIII*, конец которого совпадает с концом такта *13*, т. е. с концом фразы B_1.

Заодно вглядимся в этот кадр *VIII*.

Пластически он рассечен как бы на три части. На первый план внимания внушительно выдвигается впервые за все восемь кусков появляющийся крупный план (Василиса в шлеме). Он занимает лишь часть кадра, оставляя другую его часть фронту войск, размещенных в таком же характере, как и в предыдущих кусках. Этот кадр *VIII* служит как бы переходным. С одной стороны, он пластически завершает мотив *VI—VII*. (Не забудем, что вместе с удалением вглубь кусок *VII* по размеру является укрупнением в отношении предыдущего куска *VI*, дающим возможность в куске *VIII* перейти на крупный план.) Органическую связность этих трех кусков *VI*, *VII* и *VIII* между собой как единого целого доказывает и то, что они музыкально окованы фразой $A_1 — B_1$. Это видно из того, что крайние границы этих четырех трактов *10*, *11*, *12*, *13* совпадают с концами кусков *VI* и *VIII*, тогда как внутри их ни граница между тактами *10* и *11* не совпадает с пластическим членением, ни граница между кусками изображения *VII* и *VIII* не совпадает с членением на такты *11* и *12*. (См. схему трех кадров и соответствующей музыки.)

В куске *VIII* заканчивается фраза средних планов войска, идущая через куски *VI*, *VII*, *VIII*, и начинается фраза крупных планов *VIII—IX—X*.

Совершенно так же через три куска *I—II—III* шла фраза князя на скале, после чего начиналась фраза общих планов войску подножья скалы. В фразу о войсках она переходила не через скрещивание в одном кадре, а приемом скрещивания через монтаж.

После куска *III* вступал кусок следующей фразы «войско», данное общим планом *IV*, после чего снова появлялся «князь на скале», тоже данный общим планом *V*.

Этот существенный переход от «князя» к «войскам» отмечен и существенным сдвигом в музыке — переходом из тональности в тональность (C-moll в Cis-moll).

Менее кардинальный переход не от темы (князь) к теме (войско), а внутри одной и той же темы — от средних планов войска к крупным — решается не монтажным переплетом» *III—IV—V—VI*, а внутри куска *VIII* (оборотная сторона вкладки).

Здесь он разрешается средствами двупланной композиции, новая тема (крупные планы) выходит на передний план, а угасающая тема (общая линия фронта) отодвигается на задний. Можно кроме того отметить, что «угасание» предыдущей темы здесь выражено еще и бесфокусной съемкой фронта, работающего как фон крупного плана Василисы.

Сам же крупный план Василисы вводит крупные планы — планы Игната и Савки—*IX*, *X*, которые вместе с последними двумя кусками *XI*, *X* дадут очередное новое пластическое чтение все той же нашей схеме жеста.

Но об этом дальше.

Сейчас разберем кусок *VIII* с тем, чтобы можно было зачертить нужную нам схему трех кусков *VI—VII—VIII*.

Кадр *VIII* явственно состоит из трех частей.

На первом плане — крупное лицо Василисы. Справа в кадре длинный ряд бесфокусного войска с поблескивающими из бесфокусности шлемами. Слева коротенький отрезок фронта со знаменем, отделяющий голову Василисы от левого края кадра.

Взглянем теперь на то, что мы соответственно имеем в музыке.

На это изображение приходится один такт с четвертью — последняя четверть такта *12* и весь такт *13*. В этом отрезке музыки совершенно отчетливо имеются три элемента, из которых на первый план проступает средняя часть—аккорд в начале такта *13*. Этот аккорд отчетливо сливается с «ударом» впечатления, который производит здесь первое появление крупного плана.

С середины же такта идут четыре осьмушки, прерываемые паузами. И как когда-то этому не повышающемуся горизонтальному ходу вторили в куске *IV* флажки, так здесь звездочками вторят... блики, играющие на шлемах войска.

Без «соответствий» как будто остается левый край. Но... мы забыли о восьмушке, оставшейся от предыдущего такта *12*, которая «слева» предшествует начальному аккорду такта *13*: именно она и «отвечает» этому кусочку пространства слева от головы Василисы.

На основании всего сказанного кусок *VIII* и соответствующий ему ход музыки мы можем изобразить следующим образом (рис. 5).

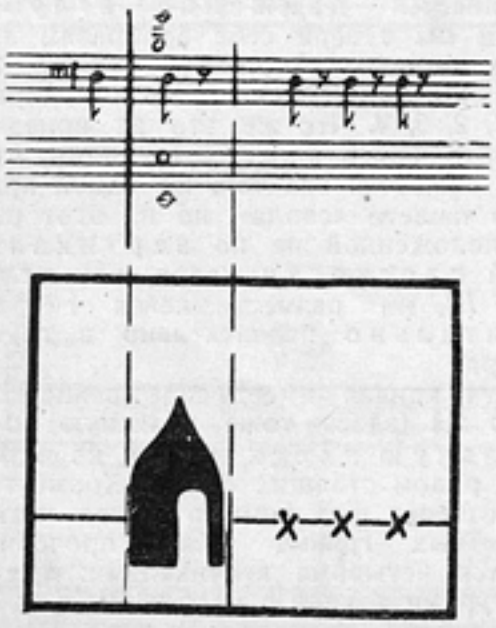


Рис. 5

В этом месте совершенно естественно встает вопрос: «Позвольте! Как вы можете уравнивать строчку музыки с картинкой изображения? Ведь левая сторона одной и левая сторона другой — означают совершенно разные вещи.

Неподвижная картинка существует пространственно, т. е. в единовременни, и левая или правая ее сторона или центр не имеют характера последовательности события во времени. Между тем на нотной линейке мы имеем именно ход времени. Там левая сторона означает «раньше», а правая сторона — «позже».

Все ваши рассуждения имели бы силу, если бы в кадре отдельные элементы появлялись бы последовательно, т. е. по схеме на рис. 6.

На первый взгляд это возражение звучит вполне резонно и обоснованно.

Но здесь упущено одно чрезвычайно важное обстоятельство, а именно то, что неподвижное целое картины отнюдь не сразу и не всеми своими частями одновременно входит в восприятие зрителя (за исключением тех случаев, когда композиция рассчитана именно на такой эффект).

Искусство пластической композиции в том и состоит, чтобы вести внимание зрителя тем именно путем, с тою именно последовательностью, которые автор предпишет глазу зрителя

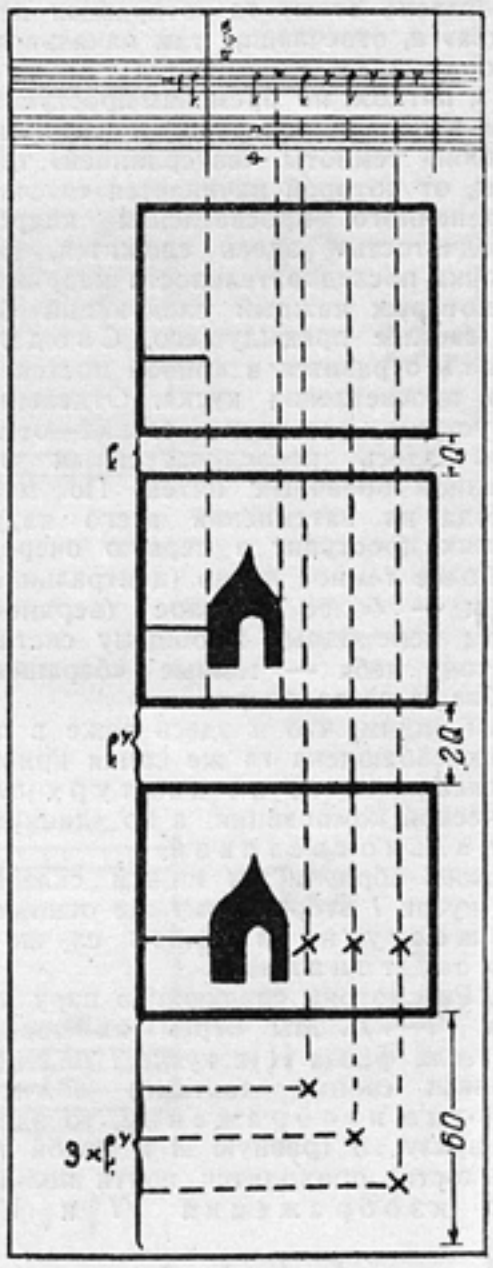


Рис. 6

двигаться по полотну картины (или по плоскости экрана, если мы имеем дело с изображением кадра).

Интересно отметить, что на более ранней стадии живописи, когда понятие «пути глаза» еще трудно отделимо от физического образа... дороги, в картины так и вводится... предметное изображение дороги, по которой распределяются события согласно желаемой последовательности восприятия. Там это прежде всего касается последовательности разных сцен, как известно, в те периоды изображавшихся на одной картине, несмотря на то, что они происходят в разное время. Сцены, которые зритель должен видеть в же-

ласмой последовательности, располагаются в определенных точках подобной дороги. Так например, у Дирк Боутса в картине «Сон Ильи в пустыне» на первом плане спит Илья, а вглубину вьется дорога, на которой изображен тот же Илья, продолжающий по ней свой путь. В «Поклонении пастухов» Доменико Гирландайо на первом плане сама сцена вокруг младенца, из глубины же вьется к первому плану дорога, по которой движутся волхвы: таким образом дорога связычает события, разделенные по сюжету на целых 13 дней (24 декабря — 6 января)!

Совершенно так же Мемлинг свои семь дней страстной седьмицы размещает по улицам города.

В дальнейшем, когда подобные скачки во времени уходят с плоскости одной картины, исчезает и физически изображаемая дорога, как одно из средств предначертания пути последовательного разглядывания картины.

Дорога переходит в путь глаза, переходя из области изобразительной в область композиции.

Классическим примером в этом отношении остается «Явление Христа народу» А. Иванова, где композиция идет по сворачивающейся кривой, имеющей своей точкой схода самую маленькую по размеру и самую важную по теме фигуру — фигуру приближающегося Христа. Эта кривая нужным для художника образом ведет внимание зрителя по поверхности картины именно к этой фигурке вглубине.

Средства здесь бывают самые разнообразные, хотя для всех характерно одно: в картине есть обычно нечто, что в первую очередь приковывает внимание, которое затем отсюда движется по тому пути, который желателен художнику. Этот путь может быть прочерчен либо линией движения графической композиции, либо как путь градации тонов, либо даже группировкой и «игрою» персонажей картины (например, классический случай расшифровки игры фигур в этом именно плане сделан Родэном для «Отправки на остров Цитеры» Ватто, — см. книгу Поля Гзелля о Родэне).

Имеем ли мы право говорить о наших кадрах, что в них тоже есть такое же, определенным образом установленное движение глаза?

Мы не только можем на это ответить утвердительно, но еще и добавить, что движение это именно идет слева направо, при этом совершенно одинаково для всех двенадцати кадров, и по характеру своему в полном соответствии с характером движения в музыке.

Действительно в музыке мы имеем на протяжении всего отрезка чередование двух типов фраз: *А* и *Б*.

А построено по типу рис. 7.

Б построено по типу рис. 8.

Сперва аккорд и затем на фоне его звучания либо «сводом» идущий подъем гаммы[1], либо горизонтально движущаяся повторяемость, одной и той же ноты.

Совершенно так же пластически строятся все кадры (кроме *IV* и *XII*, которые работают не как самостоятельные кадры, а как продолжение движений предыдущих).

Действительно, у них у всех в левой части кадра — наиболее темное,

Рис. 7

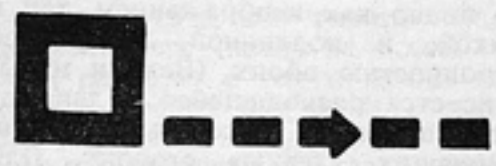


Рис. 8

плотное, тяжелое, сразу же приковывающее внимание, подобие тяжелого пластического «аккорда».

В кадрах *I—II—III* это черные фигуры, расположенные на тяжелых массивах скалы. Они приковывают внимание не только тем, что черные, но и тем, что это единственные живые люди в кадрах.

В кадре *V* — это те же фигуры, но еще и черный массив камня.

В кадре *VI* — четыре копьеносца первого плана.

В кадре *VII* — массив войска и т. д.

И во всех этих кадрах вправо располагается то, на что обращаешь внимание во вторую очередь: нечто легкое, воздушное, поступательно «идущее», заставляющее глаз следовать за собою.

В кадре *III* — линией «свода» вверх.

В кадрах *VI—VII* «кулисами» войск — вглубину.

В кадре *V* — в «размыв» полос неба.

Таким образом и для системы пластических кадров: левое — это «прежде», а правое — «потом», ибо глаз совершенно определенным образом через каждый, в себе неподвижный кадр, действительно движется слева направо.

Это дает нам право, дробя композицию кадров по вертикали, устанавливать в них доли тактов, которые приходятся на отдельные пластические элементы и на «вступление» новых.

Именно на ощущении этого обстоятельства собирались кадры и уточнялись звукозрительные соответствия и соединения. Такой кропотливый анализ и раскрытие соответствий, какой мы делаем сейчас, возможен, конечно, только post factum, но он свидетельствует лишь о том, до какой степени конструктивно ответственна та композиционная «интуиция», которая «чутьем» и «ощущением» осуществляет звукозрительную сборку.

Итак, кадр за кадром глаз приучивается к тому, чтобы читать изображение слева направо.

Но мало этого: это горизонтальное чтение каждого отдельного кадра все в том же направлении — слева направо, настолько приучает глаз к горизонтальному чтению вообще, что кадры психологически пристраиваются друг к другу тоже как бы рядом по горизонтали, все в том же направлении слева направо.

А это дает нам право не только отдельный кадр членить «во времени» по вертикали, но и пристраивать кадр к кадру по горизонтали и прочерчивать по ним хода музыки именно таким образом.

Воспользуемся этим обстоятельством и зачертим одною общей схемой наши три последовательных кадра *VI — VII — VIII* (см. общую схему), движение сливающейся с ними музыки и ход того общего пластического жеста, который лежит в основе движения обоих. Жест этот тот же самый, что проходит через сочетание кусков *III — IV*. Интересно, что здесь он решен не через два куска, а через три и что эффект «падения» здесь помещен внутри кадра *VII*, а не на переходе из кадра в кадр, как это сделано в кусках *III—IV* *.

По этой схеме, добавив к ней еще ряд изображений, мы дальше выстраиваем и общую схему-график для всех двенадцати кусков. Сличив же схему *VI — VII — VIII* со схемой *III — IV*, мы увидим, насколько в данном случае сложнее звукозрительная разработка «вариаций» на базе одного и того же исходного движения — жеста.

Немного выше мы обратили внимание на тот факт, что повторяющееся в каждом кадре движение слева направо дает психологическую предпосылку к тому, что и самые кадры как бы пристраиваешь друг к другу по горизонтали в одном и том же движении слева направо. Это, в частности, и разрешило нам на схеме именно так, по горизонтали, располагать последовательность наших кадров.

Однако в связи с этим здесь имеет место еще одно гораздо более важное обстоятельство другого порядка, ибо психологический эффект от этих кадров, неизменно бьющих (кроме *IV* и *XII*, о которых речь будет впереди) слева направо, слагается уже в обобщающий образ общего внимания, направленного откуда-то слева куда-то вправо.

Это же подчеркивает еще и игровой «индикатор» — направленность взглядов участников все в ту же сторону *I, II, III, V, VI, VII, VIII, X, XI*.

Крупный план *IX* глядит влево, но этим он только усиливает общую направленность внимания вправо.

Он подчеркивает это внутри игры «трезвучия» тех трех крупных планов *VIII, IX, X*, где он занимает среднее положение наиболее короткое время (три четверти такта музыки при одном с осьмою и одном с четвертью тактах, выпадающих на долю кусков *VIII* и *X*).

---

[1] Например, для куска *III* это будет восходящий тремолирующий ход виолончелей гаммой до-минор (C-moll).

* Разная графическая длина тактов (например *10* и *12*) никакого «смыслового» значения не имеет. Также и несоответствие масштаба внутри кадров (одна четверть, три четверти и т. д.). Эти обстоятельства вызваны чисто графическими условиями начертания схемы.

Его поворот влево дает вместо монотонного ряда (рис. 9) нервный ряд (рис. 10), при котором третий крупный план *X* приобретает еще резкую подчеркнутость своего направления от переброски его на целых 180°

Рис. 9

Рис. 10

вместо общей мало выразительной направленности, которую дала бы схема первая.

Так же строит в некоторых случаях и Пушкин. Он дает три детали убиваемых в бою с печенегами («Руслан и Людмила»): один поражен стрелой, другой — булавою, а третий раздавлен конем.

Последовательность — стрела, булава, конь — соответствовала бы прямому нарастанию.

Пушкин поступает иначе. Он располагает «массивность» удара не по простой восходящей линии, но с «отходом» в среднем звене:

не: стрела — булава — конь,
а: булава — стрела — конь.

«... Тот опрокинут булавою;
Тот легкой поражен стрелою;
Другой, придавленный щитом,
Растоптан бешеным конем...»

(«Руслан и Людмила»).

Итак, отдельные движения глаза слева направо через всю систему кадров складываются в один обобщающий образ чего-то расположенного слева, но устремленного «нутром» куда-то вправо.

Но... ведь именно этого-то ощущения и добивается весь этот комплекс из XII кусков: и князь на скале, и войско у подножья скалы, и общее ожидание — все направлено туда, вправо, вдаль, куда-то за озеро, откуда появится пока еще незримый враг.

На этом этапе сцены враг дан пока что только через ожидание его русским воинством.

Затем будет три пустых кадра пустынной снежной поверхности озера.

И в середине третьего куска появится враг «в новом качестве» — прогремит его рог. Конец звучения рога ляжет на кусок, изображающий группу Александра. Это даст ощущение того, что звук «шел издалека» (серия пустых пейзажей) и «дошел» до Александра («лег на изображение русских»).

Звук вступает с середины куска пустого пейзажа и этим звук воспринимается как бы из середины изображения — фасом. Отсюда фасом (лицом к врагу) его слышит кадр с группой русских.

В дальнейшем фасом же движется атака рыцарской конницы, вырастающей из линии горизонта, с которой она кажется слившейся вначале. (Эту тему наступления фасом задолго до этого, загодя подготавливают куски *IV* и *XII* — оба фасные; и вот в чем их основное композиционное обоснование, помимо совершенно точного пластического эквивалента, который они дают в своем месте музыке.)

Ко всему сказанному выше следует сделать одну существеннейшую оговорку.

Совершенно очевидно, что горизонтальное прочтение кадров и «пристройка» их в восприятии друг к другу по горизонтали отнюдь не всегда имеет место. Оно, как мы показали, целиком вытекает из образного ощущения, которое надобно вызвать сценой; ощущения, связанного с вниманием, направленным слева направо.

Эта черта образа достигнута одинаково полно как изображением, так и музыкой, и подлинной внутренней синхронностью обоих. (Ведь и музыка рисуется расходящейся и двигающейся вправо от тяжелых аккордов, занимающих «левую» сторону. Для наглядности стоит себе на мгновенье представить эти фразы, имеющие аккорды «справа», т. е. оканчивающимися аккордами: в таком случае никакого ощущения «полета» за дали Чудского озера в них бы уже не было!).

В других случаях, работая на другой образ, композиция кадров станет «воспитывать» глаз на совершенно иное пластическое чтение.

Она приучит глаз не пристраивать кадр к кадру сбоку, а заставит его, например, наслаивать кадр на кадр.

Это даст ощущение втягиванья внимания вглубину, или наезда изображения на зрителя.

Представим себе, например, последовательность четырех возрастающих крупных планов различных людей, расположенных строго по центру. Естественно, что восприятие прочтет их не по схеме первой, а по схеме второй (рис. 11).

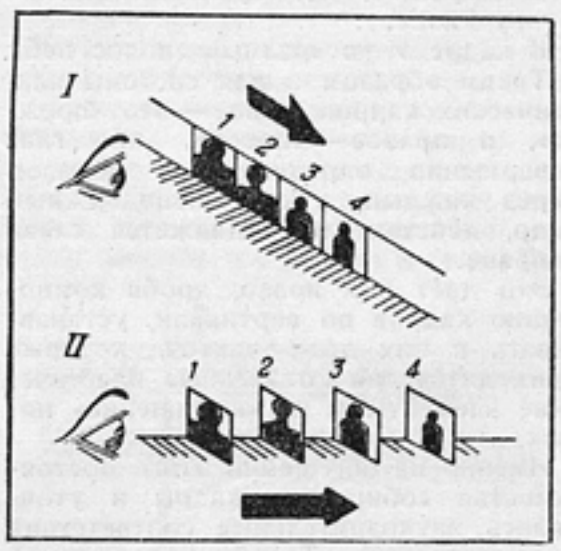


Рис. 11

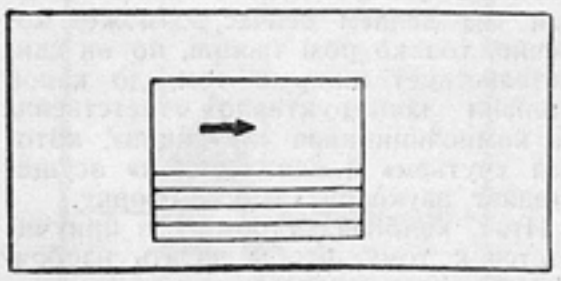


Рис. 12

То есть не как движение мимо глаза — слева направо, а как движение от глаза при последовательности *1, 2, 3, 4* или на глаз при последовательности *4, 3, 2, 1.*

Разновидность второго типа мы только что отметили, разбирая звучание рога и перестройку на фасную глубину для сцены, которая идет в фильме вслед за разобранной.

Ведь кадр типа *XII*, на который попадает первое звучание рога, мог бы тоже читаться «по инерции» слева направо, а не вглубь (рис. 12).

Однако перемене движения внимания именно вглубь способствуют две вещи.

Во-первых, звук, вырывающийся из середины куска по времени: восприятие невольно поместит его по аналогии и пространственно в середину куска.

Во-вторых, ступенчатый ход серо-белых полос снега в нижней части кадра, идущий вверх (рис. 13).

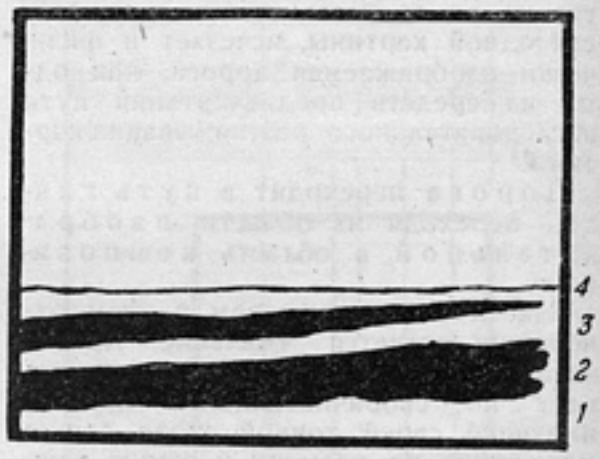


Рис. 13

Эта как бы «лестница» ведет глаз вверх, но это движение вверх по плоскости есть вместе с тем приближение к линии горизонта, таким образом психологически читается как пространственное движение к горизонту, т. е. вглубь, таким образом как раз так, как нам нужно. Это еще усиливается тем, что следующий за ним кусок дан почти таким же, но с пониженной линией горизонта: увеличивающееся пространство неба гонит глаз на восприятие еще бо́льшей дали. В дальнейшем этот условный ход глаза, сперва звуково (приближающимся звуком), а затем предметно (скачущей конницей) окончательно материализуется к моменту атаки.

Так же легко приучить глаз системой расположения пятен, линий или движений к вертикальному чтению и т. д. и т. д.

Остается еще вовсе кратко сказать о кусках *IX — X* и *XI — XII*. Как уже было указано выше, куски *IX — X* ложатся на фразу A_1 (равную *A* в новой тональности). К этому можно добавить, что куски *XI — XII* совершенно так же ложатся на фразу B_1.

Как видим, здесь в отличие от кусков *III* и *IV*, в которых на два такта фразы A_1 и B_1 приходится по одному изображению, на каждые два такта фразы A_1 и B_1 приходится по два изображения.

Посмотрим, повторят ли куски *IX — X — XI — XII* ту же схему движения жеста, что мы имели в кусках *III — IV*, и если да, то в каком новом аспекте это произойдет. Первые три четверти первого такта падают на крупный план *IX*. Эти три четверти такта падают на вступительный аккорд — «площадку», как мы ее называли. И изображение, которое ему вторит, кажется увеличением с пер-

вых трех четвертей куска *VI*: крупный план бородача (Игната) на густом фоне копий — здесь, как четыре копьеносца — там, оставшиеся пять четвертей фразы падают на кадр *X*. И фон этого куска сравнительно с предыдущим рисуется почти свободным от копий (их в восемь раз меньше, чем в кадре *IX*): на лицо такое же «облегчение» как было в «кулисах» правой части кадра *VI* сравнительно с его левой стороной. Любопытно, однако, что толчки, которыми возрастал «свод», тоже присутствуют и здесь — и при этом вовсе неожиданным образом, а именно: в виде... толчков пара, последовательно вылетающих из прерывисто дышащей глотки. Однако же основное, чем проигрывается здесь наш «свод», — это, конечно, нарастающее напряжение, которое дано здесь в игре — в нарастающей игре волнения.

Таким образом здесь появляется еще новый фактор воплощения нашего «жеста» — психологически-игровой, идущий через нарастание чувств.

Но это воплощение можно рассматривать и как объемное. Ибо здесь в переходе с кадра *X* к кадру *XI*, аналогичному «падению» *III—IV*, мы имеем не менее резкий скачок от крупного объемного плана молодого лица, повернутого в сторону аппарата (Савки), снова к общему плану мелких фигур, повернутых спиной к аппарату и смотрящих вдаль. Скачок здесь дан не только через «падение» масштаба, но еще и через оборот фигур.

Эти два кадра *X* и *XI* аналогичны правой и левой сторонам одного кадра *VII*. Каждая из половинок кадра *VII* там представлена здесь целым кадром аналогичного звучания. Естественно, что они представлены здесь обогащенно и отяжелению (сравни *VII* и *XI*, или отрезок горизонта в *VII* с целым куском пустого поля кадра *XII*).

В остальном же они ведут игру совершенно одинаковую. Любопытно, что в куске *XII* также фигурирует отстук флажков куска *IV* или бликов куска *VIII*: здесь они даны по вертикали через полоски, отделяющие белые полосы от серых на поверхности снега.

Итак, мы видим, что одна и та же схема жеста, устанавливающая синхронность внутреннего движения музыки и изображения, пластически предстала перед нами во всех вариациях:

тонально (кадр *I*)
линейно (кадр *III*)
пространственно (кулисами кадров *VI—VII*)
игрово и объемно (поведением внутри кусков *IX—X* и пластически в переходе *X—XI*).

Так же различного рода вариациями игралось и само тревожное ожидание врага: смутно, «общё» и невысказанно, через свет *I* и линию *III*, мизансценой, группировкой *VI — VII* и, наконец, вплотную открытой нарастающей игрою *VIII—IX—X*.

Осталось оговорить лишь еще один нетронутый кусок *V*. По ходу разбора он уже был назван «переходным». Тематически он именно таков: это переход от князя на скале к войскам у подножья.

Музыкально он тоже переходит из одной тональности в другую, что тематически вполне обосновано. Наконец, и чисто пластически он таков же. Здесь в единственном куске на протяжении всего эпизода мы имеем обратную фигуру того, что мы назвали «сводом»: она в левой стороне кадра, а не в правой; служит контуром не для легкой части кадра, а для тяжелой; и движется не вверх, а вниз, в полном соответствии с музыкой, где это же выражено движением вниз кларнет-баса на продолжающемся фоне тремолирующих скрипок.

Однако вместе со всем этим кадр не может целиком вырываться из общей картины; не может целиком противопоставляться, ибо тематическое содержание его (князь на скале) связано в единстве с тематическим содержанием прочих кадров (русские войска у подножья скалы).

Иначе обстояло бы дело, если бы в этом куске фигурировал бы элемент антагонистической темы, например, врагов-рыцарей. Тогда резкая врезка, умышленное разрывание общей ткани было бы не только «желательно», но и закономерно необходимо. Именно так, резким звуком врывается дальше тема противника (см. описание выше). А дальше «стычка» тем обоих противников скрещивается поединком из сталкивающихся кусков. Сперва она идет как столкновение монтажных кусков, резко противоположных по композиции и по строю: белые рыцари — черные русские войска; неподвижные русские войска — скачущие рыцари; открытые живые, переживающие лица русских—закованные, железные маски вместо лиц у рыцарей и т. д.

Эта мысль о столкновении врагов сперва дана как столкновение контрастно-скомпонованных монтажных кусков: так решается эта первая вводная фаза боя — боя, решенного пока без физически игрового соприкосновения войск, но вместе с тем боя, уже звучащего через столкновение пластических элементов оформления обоих антагонистов.

Конечно, ничего подобного между куском *V* и всеми остальными быть не может. И кстати же сказать, несмотря на то, что все признаки куска *V* противоположны всем признакам других кусков, он все-таки не выскакивает и не вырывается из их единства.

Чем же это достигнуто?

Очевидно не чертами самого куска, который, как мы видели, всеми своими чертами отрывается от других.

Что же, тем не менее «впаивает» его в их среду?

Искать этого надо видимо за пределами самого куска.

И если мы взглянем на весь развернутый фронт изображений, то мы быстро обнаружим, что есть еще два куска, которые в более слабой степени прочерчивают ту же самую перевернутую кривую свода, характерную для спадающей линии черной скалы куска *V*.

Расположены эти куски по разные стороны от куска *V*, т. е. один из них по времени предшествует ему, другой — следует за ним.

Другими словами, один кусок пластически подготовляет появление куска *V*. Другой — снова сводит его «на-нет».

Оба куска как бы «амортизируют» его появление и исчезновение, кото-

II *VIII*

Рис. 14

рые без них были бы чрезмерно резкими.

При этом оба куска еще и равно удалены от куска *V* (по количеству промежуточных между ними изображений).

Эти куски: кусок *II* и кусок *VIII*.

Действительно, если мы прочертим по ним основную направляющую линию их главных массивов, то увидим, что линии эти совпадут с линией контура скалы из куска *V* (рис. 14).

В отличие от того, что происходит в куске *V*, в кусках *II* и *VIII* эта линия физически не прочерчена, но она служит конструктивной линией, по которой возведены основные массивы обоих кусков *II* и *VIII*.

Кроме этих основных средств спайки куска *V* с остальными, есть еще любопытные «скрепы» этого куска с кусками, рядом стоящими.

С кадром *IV* он связан... флажком на скале, который как бы проделывает игру флажков по фронту куска *IV*; и последний музыкальный акцент флажков, собственно говоря, уже совпадает с появлением флажка в кадре *V*.

С куском же *VI* кусок *V* связан тем, что в самой левой части кадра виден черный контур низа скалы.

Этот низ скалы здесь важен не только по пластически-композиционным соображениям, но и по чисто топографически-информационным: он дает представление о том, что войска расположены действительно у подножья Вороньего Камня. Несоблюдение таких, казалось бы «информационных мелочей», к сожалению, встречается в наших фильмах чересчур часто и, суммируясь, ведет к тому, что часто вместо отчетливой дислокации целого боя со своей определенной топографической и планировочной логикой мы имеем дело с истерическим хаосом схваток, сквозь которые никак не уловить общей картины разворачивания и поступи всего события в целом.

При всем этом, однако, надо иметь в виду, что композиционное единство здесь достигается, как ни странно, еще и тем самым обстоятельством, что кусок *V* дает противоположность зеркального порядка. И поэтому здесь ощущается такое же единство, какое ощущается количественно в одной и той же величине,

представленной со знаком плюс или минус.

Совсем иначе воспринималось бы дело, если бы в куске *V*, например, была бы не только та же самая, хоть и перевернутая, кривая свода, а ломаная линия или прямая. Тогда бы она приравнялась бы к перечисленным противоположностям дальнейшего порядка (черное — белое, неподвижное — подвижное и т. д.), где мы имеем дело с качествами полярно-различными, а не с одинаковыми количествами, снабженными лишь разными знаками.

Но эти соображения общего порядка могли бы нас завести слишком далеко.

Воспользуемся здесь лучше тем обстоятельством, что мы теперь можем со спокойной совестью вычертить общую схему звукозрительных соответствий и кривую их движения на протяжении всего эпизода. (При повторном прочтении самого разбора рекомендуется следить за рассуждением, имея перед глазами эту схему.)

В подробности гармонической игры повторов и вариаций мы здесь не входим. В этом отношении схема говорит сама за себя как строчкой разбивок, так и строчкой движения типовой фигуры.

Остается, однако, коснуться еще одного вопроса.

Дело в том, что мы в самом начале статьи высказали общий принцип, согласно которому достигается звукозрительное единство и соответствие: мы определили его как единство обоих «во образе», т. е. через единый образ.

Сейчас же мы обнаружили, что пластически-музыкальным «объединителем» оказался росчерк того движения, который несколько раз проходит, повторяясь, через все построения в целом. Нет ли здесь противоречия и можем ли мы, с другой стороны, утверждать, что в нашей типовой для данного отрезка линейной фигуре есть известная «образность», к тому же образность еще и связанная с «темой» куска?

Всмотримся в нее на общей схеме жеста (см. рис. 1).

Если мы постараемся прочесть ее эмоционально, применительно к сюжетной теме отрывка, то на проверку окажется, что мы здесь имеем дело с своеобразной обобщенной «сейсмографической» кривою некоторого процесса и ритма тревожного ожидания.

Действительно, начиная от состояния относительного покоя идет напряженно (см. выше) нарастающее движение — легко читаемое как напряженное вглядывание — ожидание.

К моменту, когда напряжение достигает предела, происходит внезапная разрядка, полное падение напряжения, как вырвавшийся вздох.

Сравнение здесь вовсе не случайно, ибо это даже не сравнение, а... прообраз самой схемы, которая, как всякая живая композиционная схема, всегда есть сколок с известного эмоционально окрашенного действия человека; с закономерностей этого действия; с его ритмов.

И фрагмент *a — b — c* совершенно отчетливо воспроизводит «затаенность дыхания» — задержанного выдоха в то время как грудная клетка готова разорваться от нарастающего волнения, неразрывного с усиленным втягиванием воздуха в себя — «Вот-вот проступит на горизонте враг». «Нет. Еще не видно». И облегченный вздох: грудная клетка, дыбившаяся вверх, вместе с глубоким выдохом спадает вниз... Даже здесь, в строчке описания, невольно ставишь после этого... многоточие; многоточие, как пульсирующий отыгрыш реакции на только что нараставшее напряжение.

Но вот вновь что-то задело внимание... Снова неподвижная остановка с новым начальным аккордом новой музыкальной фразы перед тем, чтобы снова через нарастающее напряжение подняться до соответствующей точки, снова падение и т. д. И так идет весь процесс, равномерно, неизменно повторяясь с той монотонной повторностью, которая делает подобное ожидание нестерпимым для ожидающих...

Расшифрованная таким образом наша кривая подъемов, падений и горизонтальных отзвуков вполне обоснованно может считаться предельным графическим обобщением того, во что может воплотиться обобщенный образ процесса некоего взволнованного ожидания.

Свое реальное наполнение точным содержанием, свой полный образ «ожидания» это построение получает лишь через всю полноту кадра, т. е. тогда, когда эти кадры наполнены реальным пластическим изображением, однако таким, которое окажется оформленным композиционно согласно той схеме, что в самом обобщенном виде прочерчивает эту же тему (т. е. согласно нашей схеме).

При этой не меняющейся обобщенной схеме эмоционального содержания сцены, музыкально повторяющейся несколько раз подряд, на долю пластической стороны, на долю сменяющихся изображений кадров выпадает роль нарастания напряжений.

И в нашем эпизоде мы видим, что нарастающая интенсивность вариаций в изображениях проходит последовательно по ряду измерений:

1. Тонально *I*.
2. Линейно *III—IV*.
3. Пространственно *VI—VII—VIII*.
4. Объемно (массивами крупных планов) и одновременно же игрово (игрою этих крупных планов с *IX—X—XI—XII*).

При этом самый порядок отыгрыша их именно в такой последовательности тоже вовсе не случаен. Он тоже составляет отчетливо нарастающую линию от «смутной», неконкретной, тревожной «игры света» (выход из затемнения) вплоть до явной конкретной игры человека — реального персонажа, реально ожидающего реального противника.

Остается ответить лишь еще на один вопрос, который с неизбежностью ставится всяким слушателем или читателем, когда перед ним развертываешь картину закономерностей композиционных построений: «А вы заранее это знали? А вы заранее это имели в виду? А вы заранее все это так рассчитали?

Подобный вопрос обычно раскрывает полную неосведомленность вопрошающего в том, каким порядком в действительности идет творческий процесс.

Ошибочно думать, что предвзятым составлением режиссерского сценария, каким бы «железным» он ни именовался, заканчивается творческий процесс и процесс начертания таких нерушимых композиционных формул, которые априори определяют все тонкости конструкции.

Это совершенно не так, или в лучшем случае лишь в известной мере так.

Особенно же в тех сценах и эпизодах «симфонического» порядка, где куски связаны динамическим ходом развития какой-либо широкой эмоциональной темы, а не ленточкой сюжетных фаз, которые могут развертываться только в определенном порядке и в определенной последовательности предписываемых им житейской логикой.

С этим же вопросом тесно связано и другое обстоятельство, а именно то, что в самый период работы не формулируешь те «как и почему», которые диктуют тот или иной ход, то или иное выбираемое «соответствие». Там обоснованный отбор переходит не в логическую оценку, как в обстановке пост-анализа того типа, который мы сейчас развернули, но в непосредственное действие.

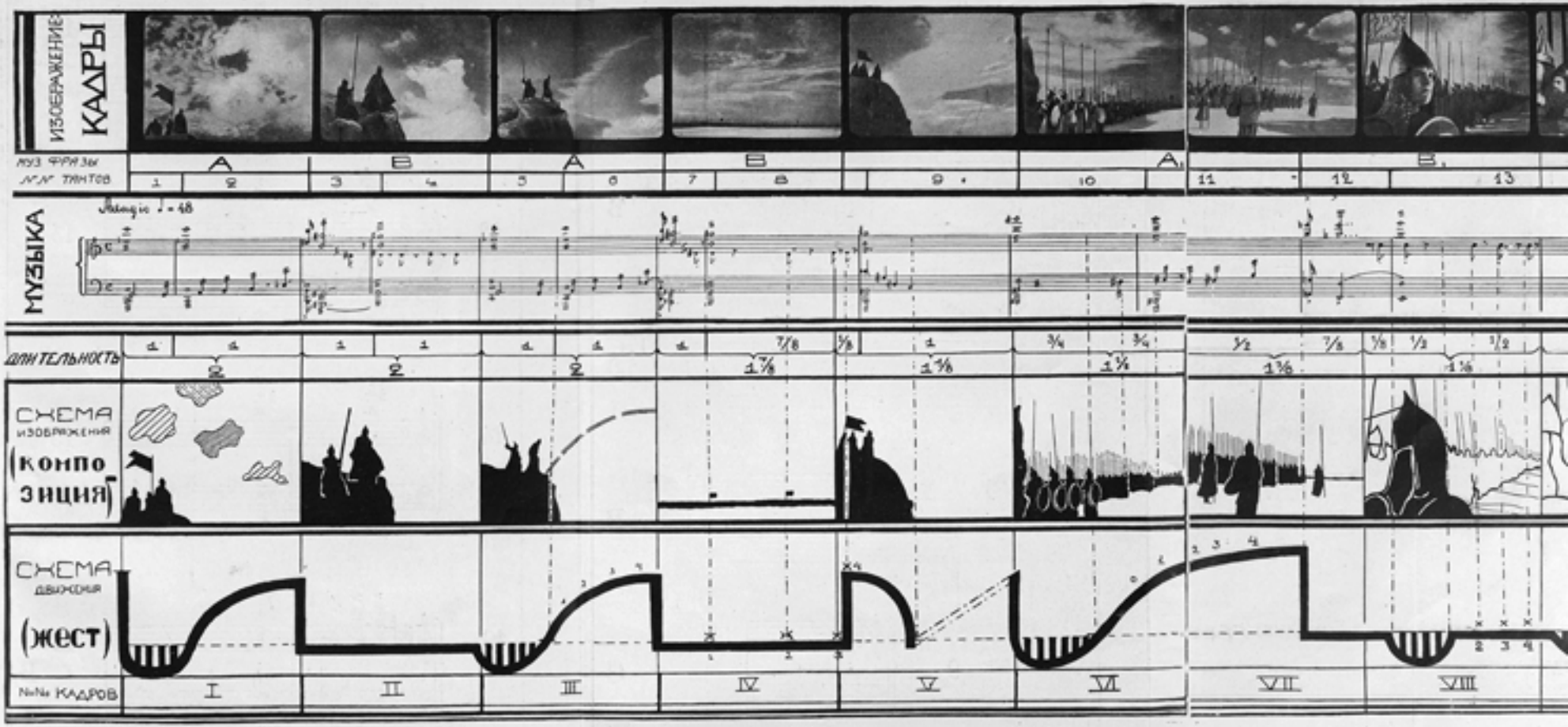
Выстраиваешь мысль не умозаключениями, а выкладываешь ее кадрами и композиционными ходами.

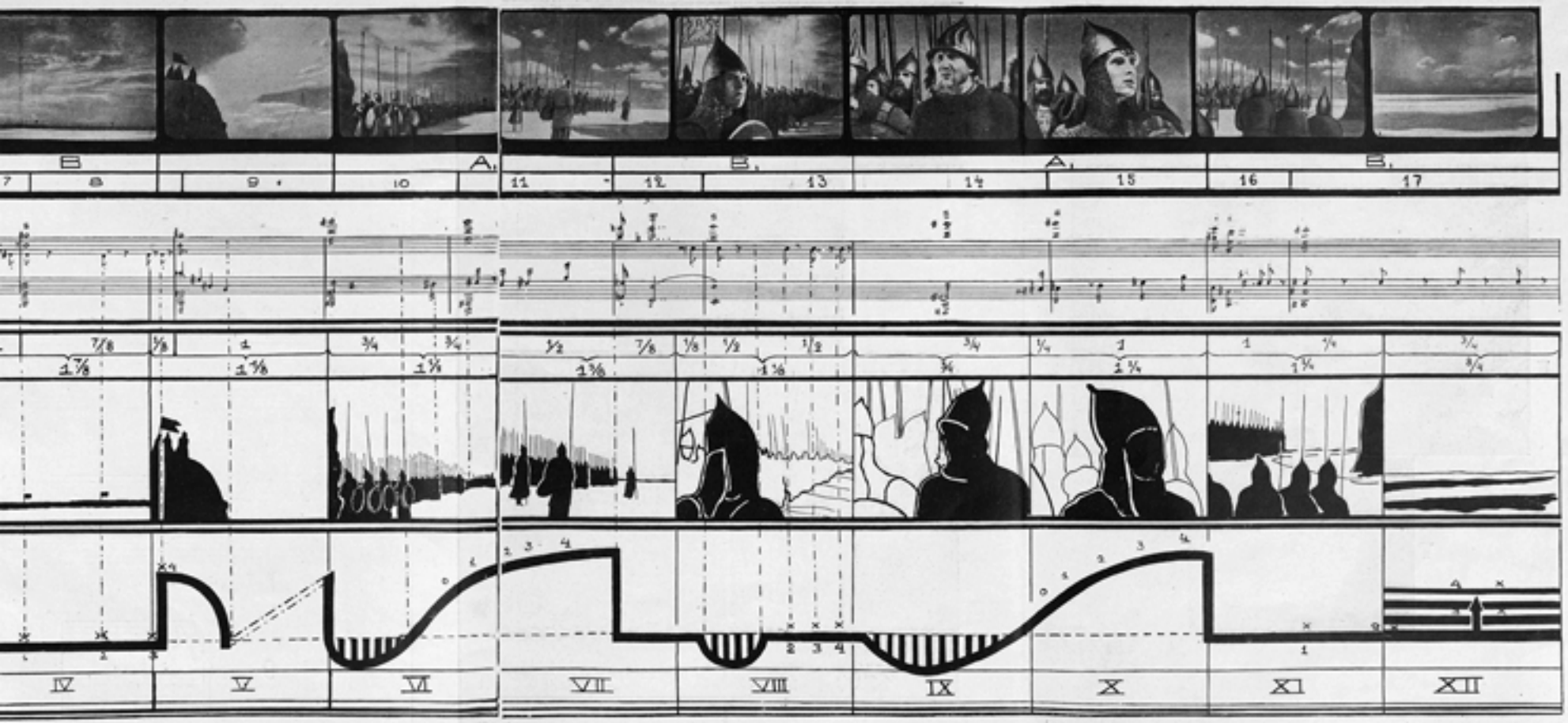
Невольно вспоминаешь Оскара Уайльда, говорившего, что у художника идеи вовсе не родятся «голенькими», а затем одеваются в мрамор, краски или звуки.

Художник мыслит непосредственно игрою своих средств и материалов. Мысль у него переходит в непосредственное действие, формулируемое не формулой, но формою. (Пусть мне простят эту аллитерацию, но уже больно хорошо она раскрывает взаимосвязь всех троих.)

Конечно, и в этой «непосредственности» необходимые закономерности, обоснования и мотивировки такого именно, а не иного размещения проносятся в сознании (иногда даже срываются с губ), но сознание не задерживается на «досказывании» этих мотивов, — оно торопится к тому, чтобы завершить само построение. Работа же по расшифровке этих «обоснований» остается на долю удовольствий пост-анализов, которые осуществляются иногда через много лет спустя после самой «лихорадки» творческого «акта», того творческого «акта», про который писал Вагнер в разгаре творческого подъема 1853 года, отказываясь от участия в теоретическом журнале, задуманном его друзьями: «когда действуешь — не объясняешься».

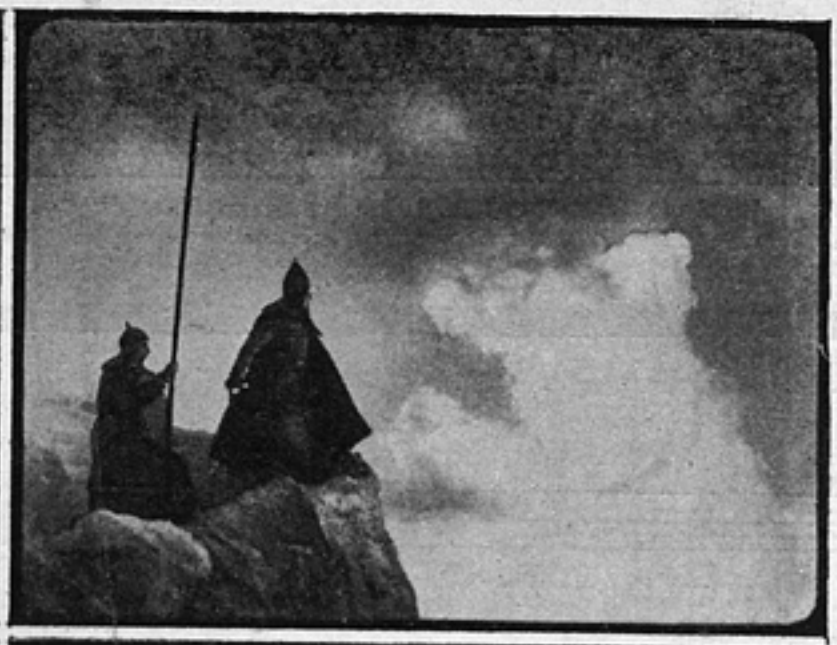
Однако от этого сами плоды творческого «акта» нисколько не менее строги или закономерны, как мы попытались показать это на разобранном материале.


ИЗОБРАЖЕНИЕ
КАДРЫ
муз. фразы
мет. тактов
A
B
A
B
A1
B1
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
МУЗЫКА
Adagio ♩ = 48
ДЛИТЕЛЬНОСТЬ
СХЕМА ИЗОБРАЖЕНИЯ (КОМПОЗИЦИЯ)
СХЕМА ДВИЖЕНИЯ (ЖЕСТ)
№№ КАДРОВ
I
II
III
IV
V
VI
VII
VIII


B
A
B
A
B
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
IV
V
VI
VII
VIII
IX
X
XI
XII

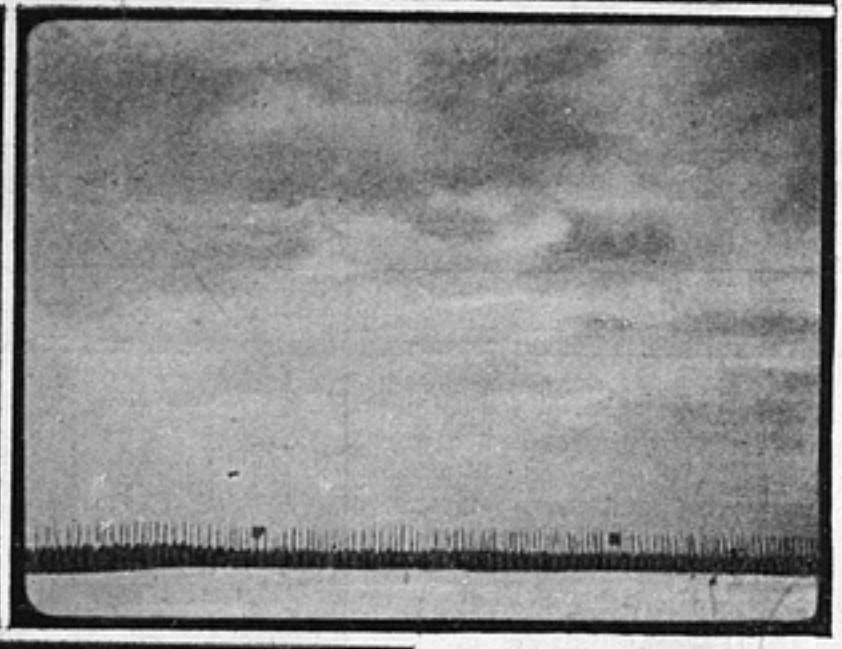
I

II



III

IV



V

VI

VII

VIII

IX

X

XI

XII

Adagio ♩ = 48

1

2

A

3

4

B

5

6

A

7

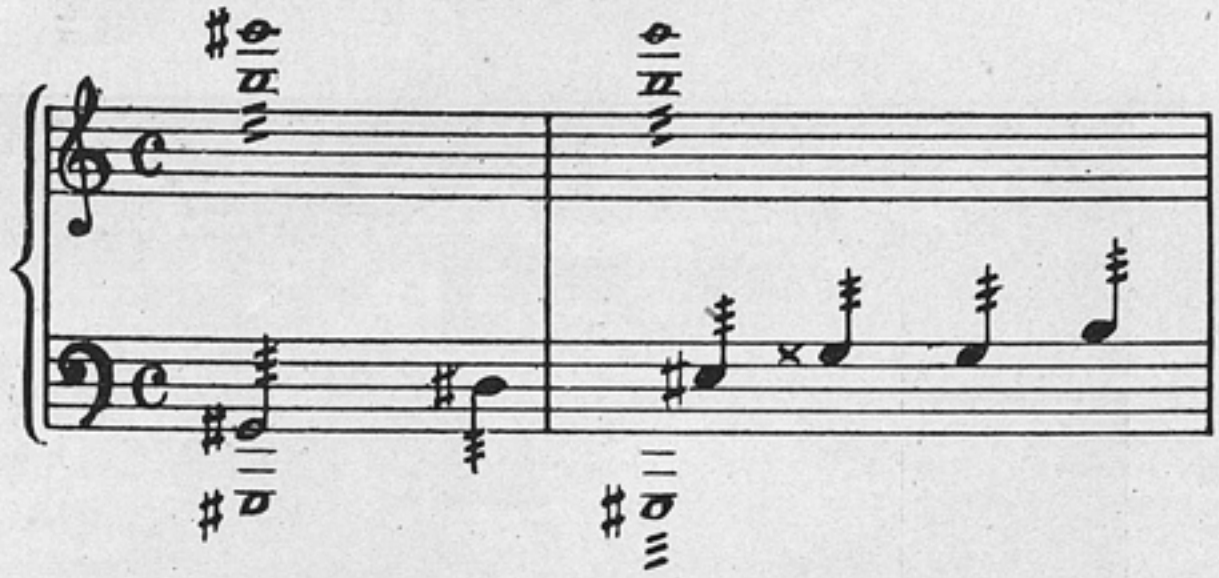
8

B

9

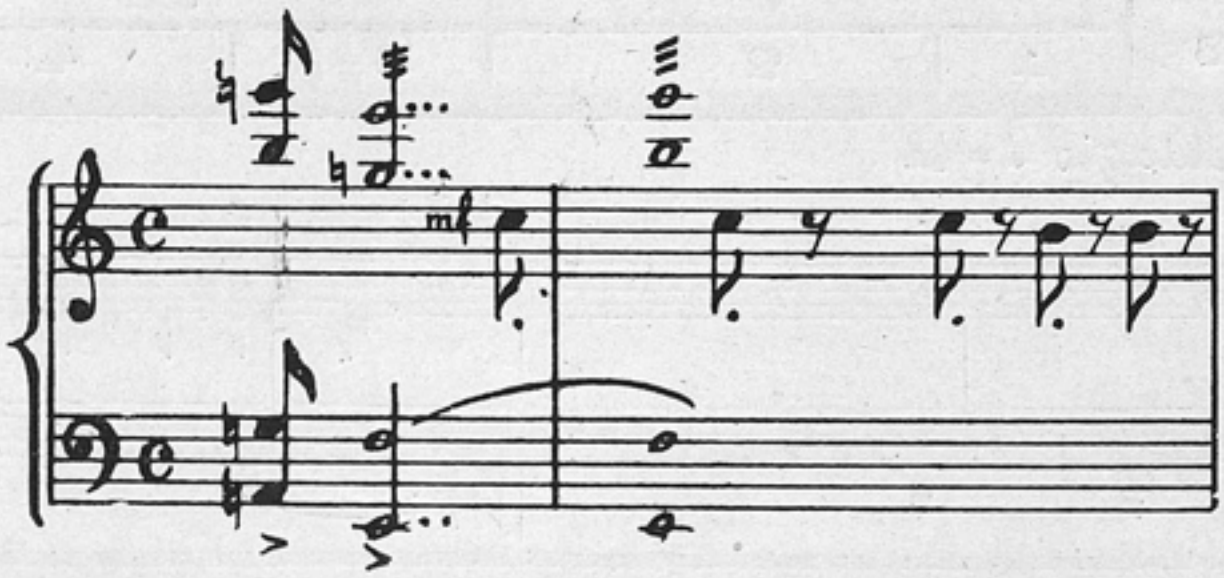
C

10



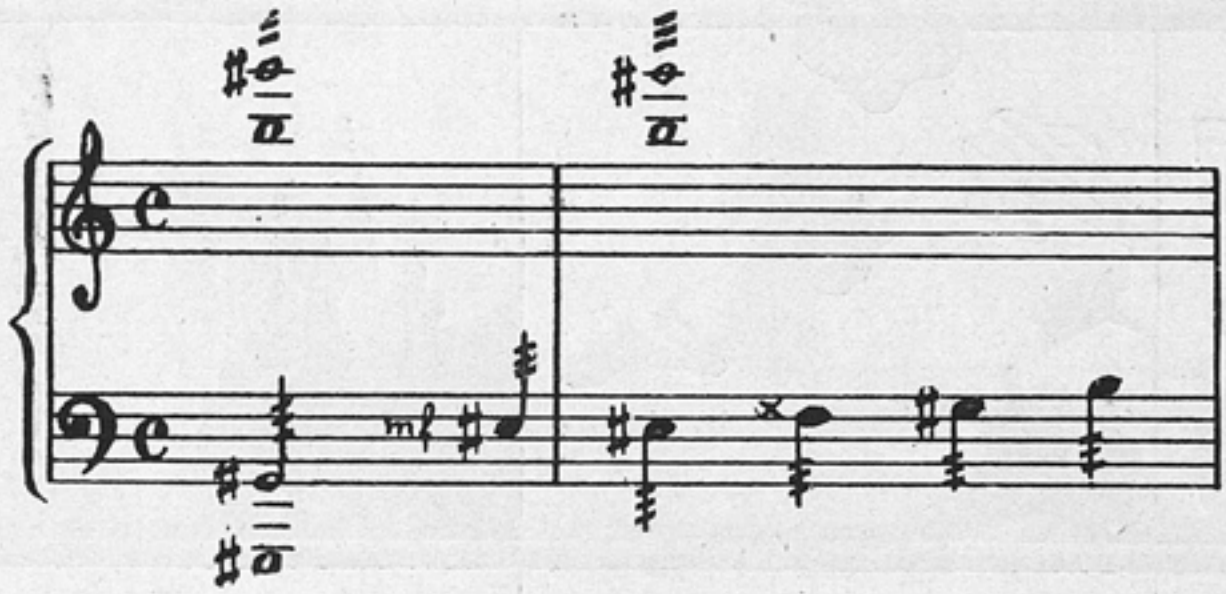
11 A,

12



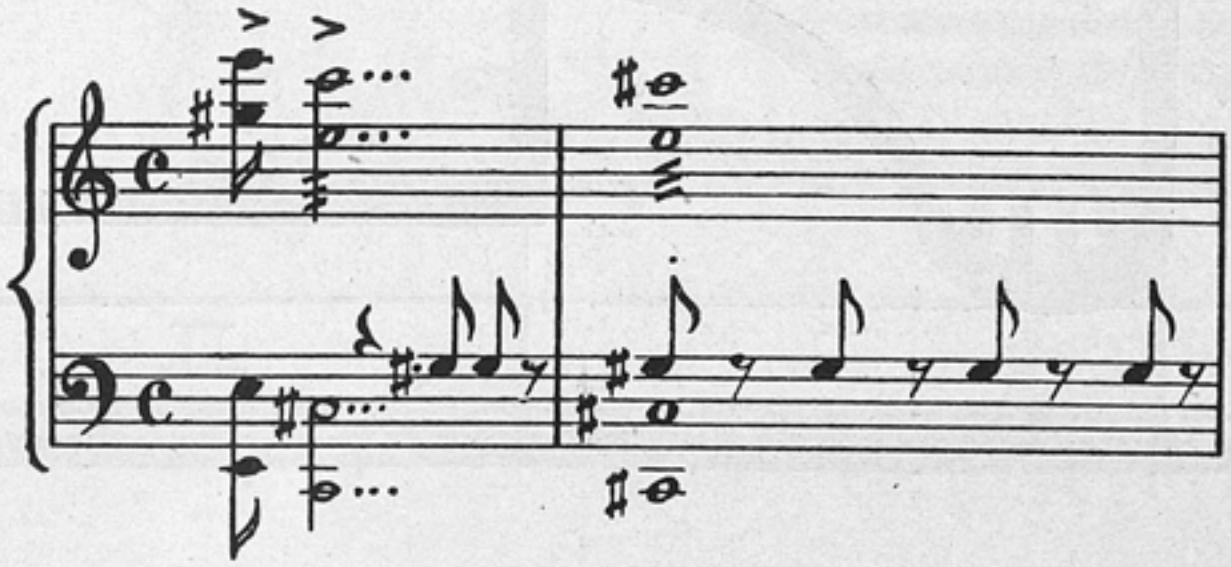
13 B,

14



15 A,

16



17 B,

Маски и герои фильмов Мак-Сеннета

Э. Арнольди

Жанр американского комического фильма характеризуется многообразием заимствований, переплетением различных истоков и вместе с тем особенностями, отличающими его от других близких явлений искусства. Мы найдем здесь сценические приемы ярмарочных балаганов, своеобразный, восходящий к Марку Твену и Брет-Гарту юмор, эксцентризм, композиции, свойственные анекдоту, театр Петрушки, жанры мюзик-холла и еще, быть может, многое другое. Все это переплелось, переварилось, приняло новые формы.

Комический фильм существенно отличается от кинокомедии. Конечно, связи между ними достаточно отчетливы и далеко не всегда можно совершенно бесспорно отделить их друг от друга, но определить их основные особенности настоятельно необходимо.

Кинокомедия вырастает из комедии театральной. Ее сюжет строится на драматургических принципах, в нем обнаруживаются характерные свойства классических комедий «положений» и «характеров». Надо подчеркнуть, что комическое заложено здесь в самой теме. Иначе говоря, мы имеем здесь дело с признаками, свойственными комедии вообще, специфика ее лежит скорее в пределах особенностей кинематографического искусства, его художественных средств, а не в признаках жанрового порядка.

Иначе определяется комический фильм. Жанровые особенности отличают его от комедии в кино и в театре. Сюжет строится не на обычных драматургических основах, он скорее приближается к конструкции новеллы, часто даже анекдота. Как правило, в самой теме комического фильма не заключено ничего смешного. Сюжетный остов в пересказе напоминает чаще всего мелодраму. Комизм реализуется в смехотворном раскрытии темы, в оснащении ее комическими трюками. Приемами комического алогизма и эксцентрики драматическая ситуация переключается в комический план.

Приведем в качестве примера один фильм Мак-Сеннета с участием Гарри Лэнгдона. Вполне понятно, что в случае пожара, герой должен, рискуя жизнью, вынести любимую девушку из бушующего пламени. Также понятно, что человек, взявший по ошибке не то, что он должен был взять, возвращает взятое на то же место. Ни в том, ни в другом нет ничего смешного. В фильме Лэнгдона эти положения реализуются так: герой бросается в пылающий дом, отыскивает в дыму девушку, лежащую в обмороке на постели, выносит ее и затем, увидев, что это не девушка, а соперник, бережно заворачивет свою ношу в простыню, вносит обратно в горящий дом и кладет ее на прежнее место.

В комическом фильме обычно нет психологических характеристик. Маска — весьма существенный элемент комического фильма. Маска заменяет тип и характер. Через внешность героя раскрывается его существо. Здесь возможны параллели к комедии del arte, но конечно связи с ней идут через цирк, балаганы, так называемые народные жанры.

Актерские маски в американском комическом фильме не случайны. Они обусловлены в первую очередь особенностями американского искусства, отличающегося отсутствием традиций.

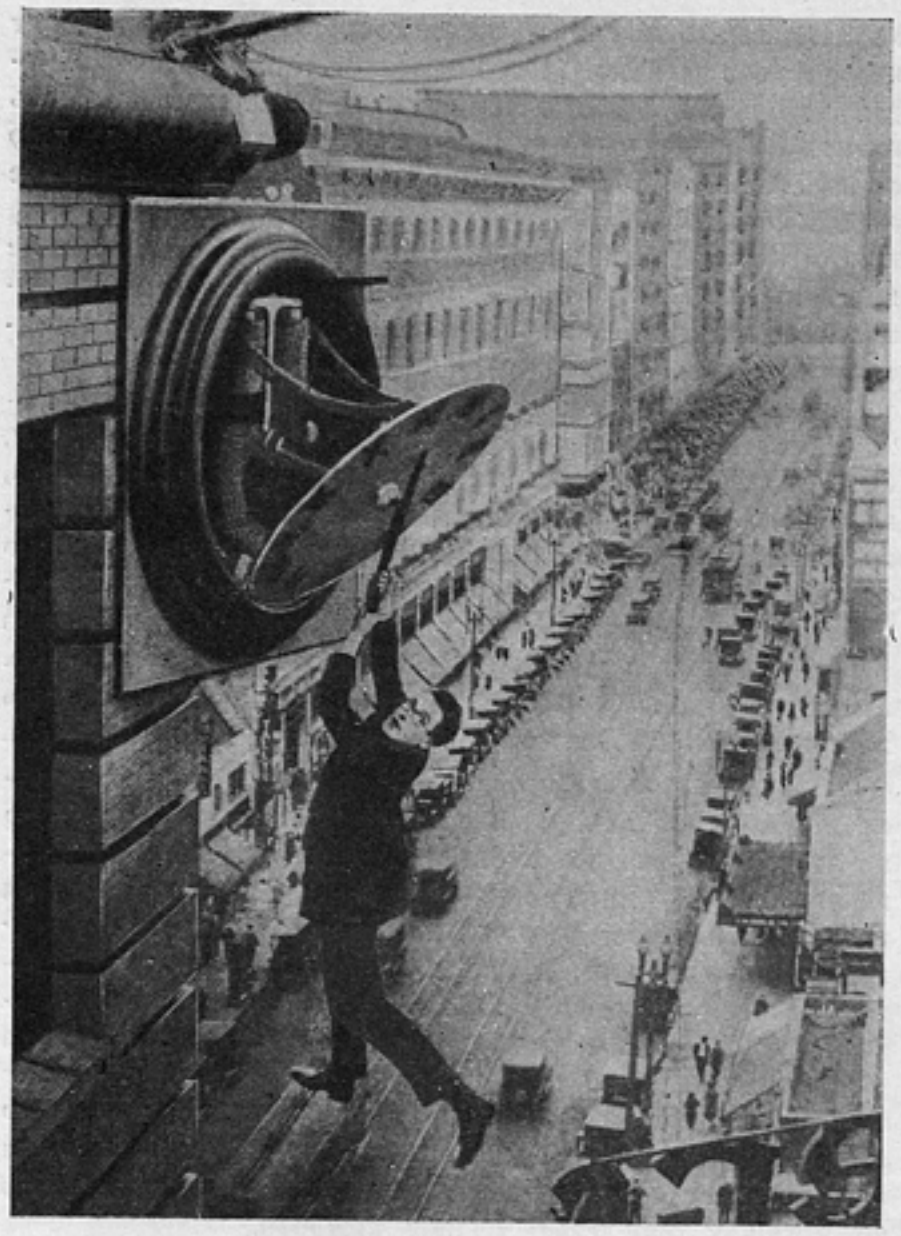
Маска американского комического фильма должна была соответствовать вкусам и интересам массового зрителя, быть шутовской, наподобие русского Иванушки-дурачка, немецкого Хансвурста и других. Маска героя комического фильма стремилась к популярности, к тому, что могло сделать ее нарицательной. Отсюда — повторяемость, выработка комплекса приемов, переходящих с актером из одного фильма в другой бесчисленное количество раз. Маска героя навязывалась зрителю, ее старались сделать хорошо знакомой, привычной и тем самым излюбленной.

В подавляющем большинстве случаев герой выводился в маске простачка, дурака, неудачника, не умеющего ни за что взяться, но в конце концов обычно одерживающего победу, преодолевающего стоящие перед ним препятствия. В этом выражался оптимизм, который утверждается комическим фильмом. Зритель смеялся над олухом, у которого всякое дело валится из рук, и чувствовал свое превосходство над ним. И то, что герой фильма благодаря стечению обстоятельств и счастливых случайностей все-таки оказывался победителем, должно было утверждать в зрителе надежды, уверенность в возможном его успехе вследствие причин, находящихся вне его воли, но могущих определить судьбу каждого.

Комический фильм пропагандирует буржуазную житейскую «философию», уверяющую, что в шансах на счастье и благополучие «все равны». Поэтому в герое комического фильма почти всегда можно подметить черты очень характерной пассивности. Он является как бы не субъектом действия, а объектом воздействия. Когда все складывается к его выгоде, он добивается победы.

Герой, несмотря на маску, делавшую его необычным, все же должен был быть близким зрителю. Поэтому социальный уровень героя не возвышается над уровнем широкого зрителя, а чаще всего оказывается ниже. Герой американской комической — деклассированный человек, бродяга, мелкий служащий, безработный. Его незначительность позволяет смеяться над ним. В приближении героя к зрителю можно подметить определенную эволюцию от клоунской маски, характеризующейся эксцентрической, уродливой внешностью, к «типажу» рядового человека американской толпы. Таковы маски Гарольда Ллойда, Монти Бэнкса, Эдди Кантора. В них рядовой американский зритель видел непосредственно самого себя, своего соседа, людей, которых он встречает повседневно и повсеместно.

Кроме героя в комическом фильме установились маски и для некоторых других персонажей. Как это ни может показаться странным, труднее всего отметить свойства масок героини, хотя актрисы, как партнерши одного и того же актера, носителя определенной маски, проходят через много фильмов подряд. Однако нет актрис, которые заняли бы положение героев комической. Здесь, сказываются, очевидно, различные причины. Чаще всего в американском фильме (не только комическом, но и в подавляющем большинстве других жанров) героиня служит центром, вокруг которого происходит заполняющая действие борьба.



Гарольд Ллойд в фильме «Безопасность после всего»

В этом, впрочем, нет ничего особенного: то же самое можно заметить и в театральной комедии. Героиня является, так сказать, целью, овладение которой — основная задача, стоящая перед героем. В этом отражается буржуазный взгляд на женщину как на пассивный элемент общества. Традиционное сюжетное построение комического фильма отводит женщине отчетливо выраженное пассивное место, и мы почти не знаем комических фильмов, построенных на центральной роли героини-актрисы.

Эволюция женских ролей американского комического фильма как будто подтверждает высказанные здесь соображения. Первоначально можно было заметить попытки вывести героиню смешной, создать женскую комическую маску. Таковы были актрисы ранних фильмов Мак-Сеннета — Мабель Норман, Луиза Фагенда. В ролях, исполняемых этими актрисами, выводилась женщина американской провинции и деревни, смешная своей старомодной одеждой и прической, комично гримасничавшая и жестикулировавшая. Установка на смешную внешность, даже уродливость, была ясно ощутима. Не уродливая, но внешне смешная героиня проходит довольно продолжительное время через сеннетовские фильмы.

Однако господствующий взгляд на женщину и роль, отводимая ей в сюжете, постепенно сказываются на ее внешнем виде. Героиней становится простенькая, миловидная женщина, и ее внешность уже не вызывает смеха. Одной из первых героинь подобного рода была Эдна Первианс, партнерша Чарли Чаплина после его ухода от Мак-Сеннета. В дальнейшем комическая функция героини вообще ослабляется. Если сперва она активно вовлекалась в комические и акробатические трюки, в драки и погони, то впоследствии ее отодвигают в сторону. Особенно показательны в этом отношении героини Чаплина.

Из других постоянных персонажей комического фильма, приближающихся к маскам, можно отметить злодея и полисмена. Изредка повторяется еще обличие матроса — морского волка, дурака, враля и пьяницы. Маска злодея чаще всего представлена толстяком. Это противопоставляет его тщедушному герою. Вообще же злодей обычно показан большим, сильным. Его амплуа аналогично злодею в драме: он стоит на пути героя к достижению цели, является соперником в борьбе за героиню.

Очень характерный тип злодея давал Уэллес Бири в период своей работы в комическом жанре.

Маска полисмена была выдвинута Мак-Сеннетом и прочно утвердилась в американском комическом фильме. Известно, что Мак-Сеннет, еще работая в «Байографе», предлагал темы комедий с участием полисмена. Сделавшись режиссером, он осуществил это и создал маску глупого и одурачиваемого полицейского.

Эта маска связывается с персонажами полицейского и солдата в разного рода театральных комедиях ярмарочных площадей. В их осмеянии звучат тона в некоторой степени социального порядка. Полицейский и солдат являются представителями власти, но они — самая мелкая единица в механизме государственного угнетения. Однако массе приходится сталкиваться именно с ними. Издевательство над полицейским дает зрителю социальное удовлетворение и вместе с тем отвлекает его внимание от тех, чью волю и интересы соблюдает этот «блюститель порядка». Буржуазная цензура смотрит сквозь пальцы на такое дискредитирование «представителей власти». Их отдают в жертву, выносят на посмешище для того, чтобы недовольство масс разряжалось на мелочах.

СТРУКТУРА КОМИЧЕСКОГО ФИЛЬМА

Важную роль в комическом фильме играют трюки, так называемые «гэги». На них, собственно говоря, держится весь фильм. Комические трюки являются в основном тем средством, с помощью которого мелодраматическая или иная тема реализуется в комическом плане. Приведенный пример из фильма с Гарри Лэнгдоном является образцом комического трюка, построенного на перенесении обыденных и общепринятых представлений в условия, в которых они получают абсурдные применения. Абсурдность положений, вызывающих смех в зрительном зале, исходит из своеобразных норм комического алогизма, сводящихся к нарушению правил бытового поведения, к выворачиванию их наизнанку. Отсюда исходит восприятие зрителя: глупо, но смешно.

Робер Флорей в своей «Истории кино» приводит разделение «гэгов» на трюки действия и положений. Пример первого: от выстрела преследователя борода переносится с одного контрабандиста на другого. Когда-то демонстрировался фильм, в котором показывалось, как от страшного взрыва, заволакивавшего весь экран дымом, два персонажа оказывались переодетыми один в костюм другого — толстый и большой в пиджак и брюки маленького и худого и наоборот.

В качестве примера трюка положений Флорей приводит сцену из фильма с участием Пикратта. Пикратт выходит из дома, но едва он садится в машину, начинается дождь. Он возвращается — дождь прекращается. Он выходит снова — ливень моментально возобновляется. Тогда Пикратт пускается на хитрость. Он выходит из дверей спиной, сгорбившись, с приклеенной седой бородой, опираясь на палку... Дождь «не узнал» его и он благополучно уезжает.

Смех вызывается неожиданностью поведения персонажа. Персонаж поступает не так, как ожидает зритель. А так как зритель ожидает поступка, логически вытекающего из данного положения, то персонаж поступает алогично, создавая эффект неожиданности. Классический чаплинский пример: человек, упавший из окна на улицу, прежде всего поправляет галстук.

Сущность алогизма можно с особой наглядностью проследить в обратной съемке всегда очень смешной. В ней следствия предшествуют причинам. Вообще можно найти примеры, показывающие, что комический прием строится на «классических» логических ошибках—употреблении условной истины безусловным образом, ошибке, мнимой необходимости и др. Технические возможности кино играют здесь большую роль, так как только в фильме можно наглядно показать немыслимые вещи.

Комические трюки являются узловыми моментами, поднимающими «кривую смеха» в зрительном зале. Реакции зрителя комического фильма, как известно, тщательно регистрировались и изучались постановщиками. Для этой цели был в свое время введен в практику «смехограф» — таблица для учета реакции зрителя. Это диаграмма, в которой по горизонтали перечисляются кадры-возбудители, а по вертикали — степени смеха от легкого движения в зале и отдельных смешков до общего хохота. Просмотры принято было проводить в провинциальных городишках среди неискушенных зрителей, не подозревавших о том, что они видят не фильм, уже прошедший по всем экранам, а картину, еще не выпущенную в прокат. Сводные диаграммы служили материалом для переработки фильма и накопления опыта. В печати сообщалось, что Чаплин для окончательного монтажа Новых времен установил в зале пробного просмотра звукозаписывающий аппарат, точно фиксировавший реакции зрителей. Фонограмма показала, какое впечатление производит каждая сцена, каждый прием и послужила материалом для проверки окончательного варианта фильма.

Придумывание комических трюков является одним из важнейших моментов в создании комического фильма. Этим делом занимаются специальные работники, так называемые «гэгсмены» — изобретатели смешного. Часто потом они становились самостоятельными режиссерами, как например: Сэм Тейлор — «гэгсмен» Гарольда Ллойда, Арчи Майо и Клайд Брукмен — «гэгсмен» Бэстера Китона и Франка Капра, выдвинувшийся в последние годы в первые ряды режиссеров американского кино, а когда-то

Кадр из фильма «Победитель быков». На фото: арт. Монти Бэнкс пародирует фильм «Кровь и песок» с участием Рудольфа Валентино

Бен Тюрпин среди «купальщиц» Мак-Сеннета

начинавший свою карьеру придумыванием трюков для Мак-Сеннета.

Сценарная композиция комического фильма состоит в оснащении сюжета комическими трюками. Это оснащение выполняется двумя путями: либо ситуации, составляющие сюжет, осмысляются комически, либо комические трюки вставляются в развертывающееся действие, не будучи непосредственно с ним связанными.

В фильме 365 дней, поставленном режиссером Джемсом Паррот, излагается история богатого дядюшки, пожелавшего выбрать достойного наследника из числа своих родственников. Все его многочисленные племянники отличаются очень дурным нравом и он решает поселить их вместе, чтобы наградить того, кто в этом общежитии проявит себя с лучшей стороны. Племянники решают жить дружно, что, впрочем, дается им с большим трудом. После ряда злоключений наследников оказывается много, а площадь для совместного жилья отводится им крайне малая. Поэтому их жилище уплотнено, а дом одного тихого родственника витает над другими, прикрепленный к воздушному шару. Это мотивирует ряд трюков: собачью будку на воздухе, воздушный водосток и прочее. Богатого дядю принимают за самозванца и избивают, родственники все время сталкиваются и лезут в драку, но немедленно лицемерно мирятся, едва только им напоминают об условиях наследства и т. д. Здесь комические трюки в известной мере вытекают из сюжета, который сам по себе не смешон.

В других случаях можно заметить, что комические трюки развертываются как бы параллельно сюжету, являясь вставками, не связанными непосредственно с темой. Тогда обнаруживается формальное сходство комического трюка с анекдотом. Как анекдот может явиться вставкой в сюжет, так в фильм может вклиниваться и трюк, оставаясь в некоторой мере самостоятельным от сюжета. Иногда он даже оказывается завершенным: обладает своей завязкой и развязкой; иногда несколько трюков, связанные между собою, образуют сюжетный трюк, эпизодически введенный в действие. Таким автономным эпизодом является, например, в фильме Гарольда Ллойда Номер телефона история с дамской сумочкой, которая случайно попадает к герою. Он всеми силами старается от нее избавиться, но неудачно. Каждая попытка является одним из трюков, соединенных в группу. Всего их девять. Развяз-

ки одних служат завязкой для других, некоторые же являются совершенно самостоятельными анекдотами. Приведем их в качестве примера.

Завязка эпизода. Ллойд спешит со всех ног, чтобы раньше своего соперника сообщить о полученном от роди-

Ранняя маска Гарольд Ллойда—«Одинокий Лука»

телей девушки разрешении на полет на воздушном шаре. На улице он сталкивается с группой людей — своим соперником, двумя карманниками и полицейским, обыскивающим всех по очереди. Ллойд попадает сюда же и после многократных переброс сумки от одного к другому, она остается у соперника, которого уже обыскали и который получает разрешение итти дальше. Вслед за тем освобождается и Ллойд. Уходя, он вежливо снимает шляпу и в нее немедленно падает сумка, подброшенная соперником. Этим создается первое звено цепи неудач.

Второй трюк. Ллойд перебрасывает сумку через забор, за которым мальчишки играют в мяч. Сумка попадает вместо мяча под удар палки и вылетает обратно через забор.

Третий трюк. Ллойд забрасывает сумку на парусиновый навес магазинной витрины, но она скатывается обратно и падает ему на шляпу. Полицейские начинают обращать внимание на странное поведение Ллойда.

Четвертый трюк. Ллойд подставляет подозрительному типу карман, из которого торчит сумка. Тот поддается соблазну и крадет сумку. Но вора моментально схватывают и возвращают сумку Ллойду.

Пятый трюк. Ллойд бросает сумку. Мальчик подбирает ее и, догнав Ллойда, возвращает ее.

Шестой трюк (составной) объединяет несколько мелких трюков с собакой. Ллойд бросает сумку, а собака, принимая это за игру, приносит ее обратно. Этот трюк вносит новое осложнение. Ллойд не может избавиться уже не только от сумки, но и от собаки, неотступно следующей за ним. Получаются две цели, одинаково недостижимые. Развязка трюка: Ллойд маскируется (для собаки), изменяет походку, поднимает воротник.

Седьмой трюк. Освободившись от собаки, Ллойд должен уже удирать от полицейских, которым он внушил подозрения. Новая маскировка, он ставит себе на плечи негритенка, одетого в длинное пальто. Замаскировавшись, он надеется скрыться. Однако негритенок застревает, зацепившись за перекладину навеса. Преследование продолжается.

Восьмой трюк. Удирая от полицейских, Ллойд проскакивает через перекидные качели. Преследователям это не удается, они застревают и крутятся на качелях.

Девятый трюк — развязка эпизода. Ллойд подсовывает сумку козе и та съедает ее. Но тут выясняется, что сумка принадлежала девушке, а в сумке находится билет на полет. Ллойд растерянно щупает козе живот, но сделанного не поправить...

Цель достигнута тогда, когда выяснилось, что стремиться к ней не следовало. Этот трюк служит развязкой действия всего фильма.

В развитии комического фильма трюки постепенно усложняются. Первоначальные комические трюки характеризуются односложностью и прямолинейностью. Это были

Кадр из фильма «Пилюли веков». На фото: арт. Джо Рок пародирует фильм «Три эпохи» Бэстера Китона

примитивы. Появление более сложных трюков знаменовало начало нового этапа в развитии комического фильма.

Наличие масок, развертывание действия на комических трюках, отсутствие психологизирования, использование комического алогизма определяют сценарную структуру американского комического фильма.

Сценарий комического фильма почти всегда отличается лаконичностью и конкретностью. С первых же кадров зритель вводится в курс дела, знакомится с положением действующих лиц, их взаимоотношениями. Фабульное построение редко бывает запутанным. Иногда к фильму дается вступление, сразу разъясняющее суть дела. Таков развернутый в мрачных тонах пролог к Нашему гостеприимству Бэстера Китона. Встречаются прологи в виде длинных вступительных надписей. У Гарольда Ллойда фильм Не в своих санях начинается с титра, в котором говорится: одни женятся потому, что им надоела спокойная жизнь; другие — потому что не хотят платить налогов, но есть еще и чудаки, которые женятся по любви. К последним принадлежал герой. Этим юмористически характеризуется женитьба героя, семейной жизни которого посвящен фильм.

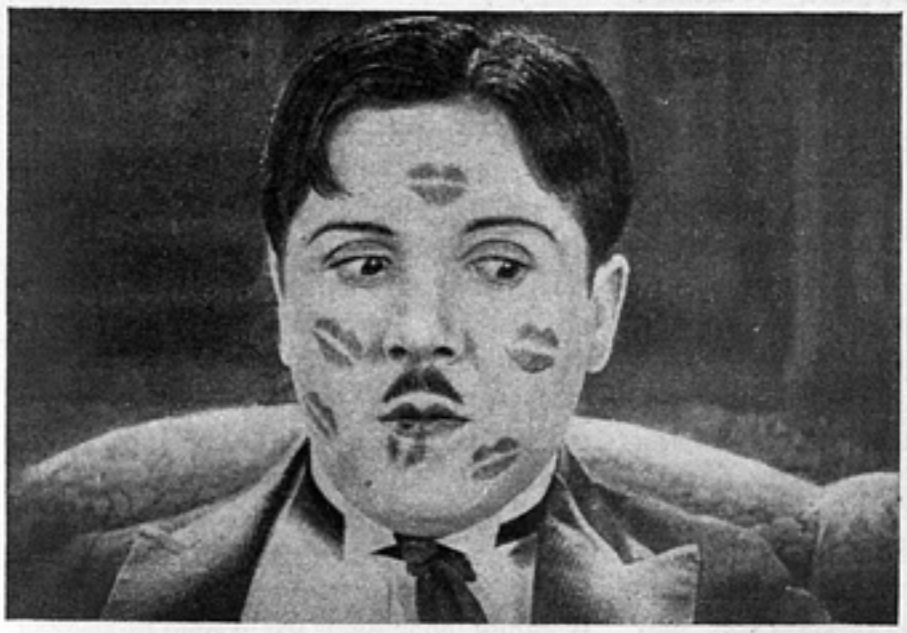
Пространной вступительной надписью с иллюстрирующими кадрами начинается и фильм Номер телефона.

В развитии действия можно заметить, что основной сюжетной мотивировкой в комическом фильме является случайность. Объясняется это тем, что комическому фильму чуждо психологизирование и форма его условна. Как правило, комические фильмы почти не пытаются непосредственно раскрывать в своей специфической форме отношений реальной действительности. Исключения здесь единичны — они относятся к Чарли Чаплину и еще в какой-то степени к Бэстеру Китону. Случайность — вполне достаточная мотивировка для развития действия комического фильма. Вопрос «почему это произошло» не является существенным в произведениях этого жанра.

Решающая роль случайности обеспечивается еще тем, что действие развертывается на сцеплении комических трюков. Соединяются они легче всего случайными происшествиями и обстоятельствами. Сплошь и рядом трюковые эпизоды можно переставлять, заменять один другим — характер фильма от этого не меняется.

Интересно отметить, что комический фильм зачастую даже чуждается специфически комедийных положений. Распространенные комедийные ситуации, как перепутывание действующих лиц переодеванием и тому подобным, в комическом фильме используются редко. Сюжет комической картины не содержит, как правило, «тайны» для зрителя.

В развязке комического фильма нет особенностей, отличающих этот жанр от других. В нем, так же как и в большинстве американских комедий, доминируют счастливые концы с заключительным поцелуем. Вполне понятно, что комический фильм, который ставит перед собой оптимистические задачи, только в виде редкого исключения из-



Арт. Монти Бэнкс в фильме «Редкая книга»

пользует трагическую развязку, хотя она и возможна благодаря построению сюжета на теме, не заключающей в себе ничего смешного. Как пример можно указать на лирико-комический финал фильма Номер телефона Гарольда Ллойда. Особняком стоит в американском комическом жанре Чарли Чаплин, трагические финалы которого преисполнены грусти и безысходности...

Особенности сценарного построения не исчерпываются в комическом фильме отмеченными элементами. Внутри жанра существует дифференциация, разделяющая его на разновидности. В эволюции жанра некоторые виды отодвигались на задний план, на их место выступали новые признаки и новые художественные приемы. Так, знакомясь со сценарной конструкцией комического фильма, можно заметить, что ряд фильмов отличается ослабленной фабулой, — преимущественно ранние комические фильмы, особенно сеннетовские. В более позднем периоде утверждается форма, напоминающая комедийное построение сюжета с фабулой (фильм Ллойда, Бэнкса, Китона).

Рассмотренные здесь элементы американского комического фильма составляют его драматургическую основу. Эти элементы складывали специфический жанр, своеобразный и отличный от аналогичных жанров европейского искусства. Американский кинокомический жанр впитал в себя образцы и приемы разнообразных областей юмора. Раскрыть все линии влияний и заимствований довольно трудно, но некоторые из них выделяются с достаточной очевидностью. Совершенно ясны связи этого жанра с цирковой эксцентрической клоунадой, театром скетча и так называемыми «народными представлениями» ярмарочных площадей, странствующих актеров. Отсюда исходили приемы актерской работы, трюки, характер юмора. Но этим круг источников еще далеко не исчерпывается.

Несомненно, в кинокомическом жанре сказались определенного рода литературные влияния, с одной стороны, восходящие к таким классикам, как Марк Твен и отчасти Брет-Гарт, а с другой, — связанные с юмористическими отделами газет и журналов. Здесь нет возможности и надобности анализировать творчество великих американских юмористов. Однако, изучая жанр комического фильма, необходимо отметить некоторые черты американского литературного юмора — его простоту, сочетающуюся со склонностью к гротеску, к эксцентрическим и неожиданным эффектам, преобладание короткого и сжатого рассказа, зачастую приближающегося по форме к анекдоту. В приемах вызывания смеха в кино и литературе (О. Генри) можно найти черты сходства. У Марка Твена есть произведения, построенные на сцеплении анекдотов, подобно тому, как комический фильм складывается из комических трюков.

Однако американский кинокомический жанр, порожденный современностью, гораздо ближе к юмористическому жаргону сегодняшней прессы, нежели к образцам литературного прошлого. В карикатурах «комических серий», прочно утвердившихся в обиходе американских газет, можно обнаружить некоторые черты персонажей комических фильмов, своего рода «маску», повторяющуюся из номера в номер. В описываемых приключениях героев встречаются приемы вызывания смеха, очень близкие комическим трюкам. Типичное для карикатуры шаржирование охотно применяется в комических фильмах, причем открывается общность даже в плане изобразительном.

Линии связей и заимствований американского комического фильма весьма разнообразны, но почти всегда в них можно заметить одну особенность. Источники его неизменно относятся к области популярного, массового, демократического. Происходит это потому, что кинокомический жанр ориентируется на самое широкое восприятие еще в большей степени, чем другие жанры кинематографа.

Американский комический фильм стремился заменить жанр народной сказки. Отсюда исходит ставка на популярность, доходчивость и простоту сюжетного построения, на качества, сделавшиеся характерными для комического фильма. Здесь можно обнаружить корни заимствований, основы формальных особенностей и приемов построения произведений жанра американского комического кинофильма.

Стереокино и его изобретатель

Н. Беляев

Всего сорок пять лет отделяют нас от того знаменательного дня, когда французский изобретатель Луи Люмьер в Обществе поощрения национальной промышленности впервые продемонстрировал ошеломленным зрителям движение фигур на полотняном экране.

Но с самого появления кино и до наших дней не прекращается упорная, кропотливая работа по его дальнейшему усовершенствованию.

Первая революция в технике кинематографа произошла на наших глазах, когда «великий немой» заговорил. Со сказочной быстротой звуковое кино заменило немой кинематограф и стало основным видом киноискусства во всем мире.

Велики успехи и цветного кино. Это уже не раскрашенные кадры первых лет, а играющие яркими красками картины жизни. Они, правда, еще не обладают всеми оттенками красок подлинной жизни, но быстро к ней приближаются.

Однако для полного воспроизведения реальной жизни в кино оставалось нерешенным последнее и самое главное условие — рельефность изображения.

Лучше других понимал это сам изобретатель кино Луи Люмьер. Сорок лет после демонстрации своего изобретения бился он над тем, чтобы кино стало объемным, чтобы экран получил глубину, стал бы не стеной, а как бы окном в пространство.

В июле 1935 года, в дни торжественного празднования сорокалетия кино, увенчанный лаврами изобретатель продемонстрировал свое новое изобретение — объемное кино. Это были плоды многолетней работы его огромной лаборатории, оснащенной самыми усовершенствованными приборами.

Всем приглашенным в кинотеатр «Эмпериаль-Пате» вручались при входе очки с цветными стеклами с просьбой разглядывать изображение на экране через эти очки.

Луи Люмьер никого не обманул. В этих очках, зрители действительно видели все происходящее на экране в трех измерениях, видели рельефно, почти как в жизни. Но, странное дело — публика оставалась равнодушной к новому изобретению. Не дожидаясь конца сеанса, многие зрители снимали утомлявшие глаза очки и с удовольствием вспоминали обычное кино, не требующее никаких приспособлений.

Уже самая необходимость надевать очки разрушала иллюзию реальной жизни на экране.

В стремлении сделать кино объемным Люмьер не был одинок. Но прежде чем перейти к истории стереоскопического кино, сделаем маленькое отступление и поясним, что же представляет собою в физиологическом смысле рельефное, объемное восприятие видимых нами предметов.

Мы воспринимаем, как известно, окружающий нас мир в трех измерениях. Воспринимаем всеми органами чувств. Наши глаза видят предметы рельефно. Точная психофизиология этого явления еще не изучена как следует, но можно утверждать, что одним из важнейших факторов такого объемного восприятия изображения является наша способность бинокулярного зрения, т. е. разглядывания окружающего мира двумя глазами.

Оба наших глаза находятся друг от друга на расстоянии примерно 63—65 мм. Каждый глаз, следовательно, получает на сетчатке свое, несколько отличное от другого глаза, изображение рассматриваемого предмета. В нашем мозгу оба изображения складываются в одно объемное. В этом вся суть стереоскопии.

Каждому, кто попадает на съемки стереофильма или в лабораторию стереокино, часто приходится слышать термин «угол конвергенции». Ему начинает казаться, что вся работа конструкторов, режиссеров, актеров, операторов в какой-то мере связана с этим пресловутым «углом конвергенции».

Отчасти это правильно.

Допустим, что наш глаз рассматривает точку, находящуюся на некотором расстоянии. Если мысленно протянуть две прямые линии от центра хрусталиков наших глаз к этой точке, то получится треугольник с вершиной в рассматриваемой точке и с основанием, равным расстоянию между центрами хрусталиков. Угол, который образуется в этой вершине, в точке пересечения двух прямых линий, и будет «углом конвергенции».

Если рассматриваемую точку отодвинуть от глаза, угол будет меньшим, если придвинуть ее — большим. Чем «угол конвергенции» больше, тем рельефнее мы видим изображение. Другими словами, рельефнее всего мы видим близкие предметы. Дом, дерево вблизи видны нам рельефно, в трех измерениях, а вдали, на горизонте, кажутся почти плоскостными.

Стереоскопический эффект люди научились получать свыше ста лет назад. Англичанин Уитстон изобрел первый зеркальный стереоскоп еще в 1833 году. Стереоскоп этот в дальнейшем был усовершенствован английским физиком Давидом Брустером и французским оптиком Дюбоском.

Наши деды и бабушки уже знали и любили занятную игрушку — стереоскоп. Стереоскоп имел рукоятку, два увеличительных стекла и подвижную пластинку, к которой прикреплялись две одинаково снятые фотографии. Отодвигая и придвигая пластинку с фотографиями, устанавливали ее в наиболее удобном положении и рассматривали фотографию. Получался стереоскопический эффект.

Игрушку эту в какой-то мере можно считать родоначальницей современного стереоскопического кино.

На обычном экране в нынешнем кино мы видим предметы плоскими, но воспринимаем их рельефно, объемно. Объясняется это тем, что видимое на экране нам знакомо — это вещи, люди, животные, пейзажи. В своем сознании мы давно привыкли представлять себе их объемно, и теперь незаметно для нас память дополняет наши зрительные ощущения.

Но ощущая все видимое на экране объемно, мы ни на минуту не забываем, что реальный мир отличается от того, который показан на экране, так же, как пейзаж лучшей картины отличен от пейзажа в жизни.

Каков же путь получения подлинно объемного изображения на экране?

Путь этот подсказан старинной игрушкой — стереоскопом.

Если снять натуру двумя киноаппаратами, объективы которых распо-

Изобретатель стереокино С. Иванов

ложены друг от друга на расстоянии 63—65 мм (т. е. на расстоянии человеческих глаз), то каждый объектив передаст на пленку изображение так, как его видел бы правый или левый глаз человека.

Если теперь спроицировать оба полученные изображения на экран и каким-нибудь способом добиться, чтобы правый глаз зрителя получил предназначенное для него правое изображение, а левый — левое, то зритель увидит объемное изображение предмета.

Как же это осуществить?

Будущие историки стереокино отметят два основных пути в разрешении поставленной задачи. Один заключался в том, что хаотический поток лучей, идущих с экрана, предлагалось с помощью специальных очков и приспособлений разделить для правого и левого глаза. Другой способ заключался в том, чтобы лучи, идущие с экрана, делились с помощью самих экранов.

Мы уже упоминали о неудаче Люмьера. Способ, предложенный им, назывался «метод анаглифов» и заключался в следующем. Два стереоизображения проицируются на экран через световые фильтры. Одно изображение, следовательно, попадает на экран окрашенное в один цвет, другое — в другой. Зрители получают цветные очки — светофильтры, каждое стекло которых пропускает только лучи определенного цвета. При этом способе, рассматривая изображение на экране через цветное стекло, каждый глаз зрителя получит предназначенное только ему изображение и в мозгу зрителя создается ощущение объемности изображений.

Этот метод, как и другие методы получения стереоскопического изображения с помощью очков, не получил широкого распространения. Кроме того «метод анаглифов» имеет и тот недостаток, что исключает всякую возможность передачи цветных фильмов.

Несколько более успешным оказался другой «очковый», так называемый «поляризационный» метод.

По этому методу правое и левое изображения делятся с помощью очков-поляроидов, пропускающих через правое и левое стекло только определенные поляризационные лучи.

Поляризационный метод стереоскопического кино демонстрировался в одном из берлинских кинотеатров и на всемирной выставке в Нью-Йорке, пышно рекламировавшей, что она показывает технику завтрашнего дня. Но настоящая техника завтрашнего дня в области стереоскопического кино, как увидим, достигнута у нас в СССР.

Из существующих методов получения объемных изображений на экране с помощью различных приспособлений назовем еще метод обтюрации, осуществленный в 1936 году в Австрии изобретателем Беркли.

Метод этот заключается в том, что на экран проицируются оба изображения (правое и левое) не одновременно, а попеременно с известной быстротой. Перед глазами зрителей устанавливается прибор с вращающимися заслонками, перекрывающими в такт изображениям на экране то

У растрового экрана кинотеатра «Москва». На фото (слева направо): инженер-конструктор стереоэкрана Б. Иванов, изобретатель стереокино С. Иванов и старший инженер стереолаборатории П. Цыбишев

правый, то левый глаз. В результате синхронного движения кадров в проекторе и заслонок в обтюраторе каждый глаз зрителя видит только одно,

На съемках первого стереоскопического фильма «Земля молодости». Рабочий момент. С. Иванов, оператор Д. Суренский и режиссер А. Андриевский

для него предназначенное изображение.

Вследствие своей сложности, дороговизны и вредного действия на глаз этот способ массового распространения также не получил.

Как видим, все способы получения стереоскопического эффекта с помощью очков или приспособлений не получили массового распространения, хотя стереоскопический эффект и был достигнут. Очевидно решение задачи лежало в методах, которые не навязывали бы зрителю очки или какие-либо другие приспособления.

Другая группа изобретателей предложила разделить правое и левое изображения на экране с помощью самого экрана.

Американец Фредерик Айвс еще сорок лет назад предложил для получения стереоскопического эффекта установить перед экраном решетку, состоящую из узких прозрачных и непрозрачных полос. Бельгийский профессор Ноайон, усовершенствовав эту систему, предложил установить перед экраном три решетки, вибрирующие синхронно со сменой кадров в проекционном аппарате.

Предложения американца и бельгийского профессора из-за своей сложности и несовершенства не нашли практического применения и пролежали под спудом много лет.

То, что не удалось профессору и американцу-экспериментатору, осуществил никому доселе неизвестный советский изобретатель Семен Павлович Иванов.

Интересна судьба этого человека. Сын деревенского кузнеца из далекого села Токмак в Средней Азии, он с детства проявлял недюжинные способности к рисованию и ваянию. Путь к образованию в нашей стране широко открыт для всех. Сын деревенского кузнеца стал жадно учиться,

много читать. Он закончил полиграфический техникум в сибирском городке Кокчетаве и уехал в Москву продолжать образование.

В Москве студент Вхутемаса, молодой скульптор и художник-оформитель Иванов не раз задумывается над проблемой света в живописи и в скульптуре... На одном из последних курсов он написал специальный реферат на тему: «Организация света в скульптуре». Реферат этот вызвал много толков в студенческой среде. Высшая математика, физиология человеческого зрения — все это как будто далекие для студента Вхутемаса области знания. Но Иванов изучает их с увлечением.

От живописи и скульптуры он переходит к кино. Его захватывает проблема, десятки лет занимавшая умы конструкторов и изобретателей: сделать плоскостное киноизображение объемным.

С. П. Иванов решает эту задачу сперва чисто теоретически, путем сложнейших расчетов, вычислений и чертежей. Математическое решение этой задачи было блестящим. Академик П. Капица, давая оценку изобретению Иванова, говорит: «Если бы даже изобретателю не удалось на практике добиться стереоскопического эффекта, все равно его работа вошла бы в науку, — чисто математическое решение проблемы примечательно по своей красоте, ясности, стройности, остроумию...»

Но Иванов решил проблему не только теоретически, он решил ее и практически.

Иванов отказался от громоздких качающихся решеток профессора Ноайона. Он понял, в чем заключалась ошибка профессора. Надо было сделать непрозрачные линии решетки настолько тонкими, чтобы человеческий глаз воспринимал их как некое ровное серое поле. И тогда отпадет необходимость приводить решетки в движение в такт смене кадров в проекторе.

Иванов предложил установить перед экраном одну неподвижную решетку. Прозрачные и непрозрачные полосы на ней так тонки, что из зрительного зала решетка вообще не видна и полосы на ней сливаются в один серый тон.

Но решетка еще не решала вопроса. Чтобы получить стереоскопический эффект не для одного, а для нескольких человек, надо было бы разместить зрителей ярусами одного над другим.

Полосы в решетке Иванова идут не параллельно друг другу, а радиально. И вся решетка наклонена по отношению к помещенному за ней экрану.

Иванов доказал, что наклон решетки и радиальное расположение полос обеспечивают получение стереоскопического эффекта не для одного или нескольких человек, а для всего зрительного зала.

Растровый экран Иванова разрешает проблему, над которой десятки лет тщетно бились конструкторы во всех частях мира и среди них сам Луи Люмьер.

В 1938 году в просмотровом зале НИКФИ впервые было продемонстрировано стереоскопическое кино по системе Иванова. Большой и тяжелый экран, впервые построенный Ивановым, был еще не совершенен, но одно было уже ясно: теоретические расчеты подтвердились. Рождалось новое объемное кино.

С тех пор Иванов и группа его сотрудников — инженер П. Цыбишев, инженер Б. Иванов и молодой фотохимик Филиппов — без устали продолжают совершенствовать растровый экран, выверять расчеты, находить новые пути совершенствования объемных изображений на экране.

В маленьком просмотровом зале Союздетфильма был установлен небольшой экран с радиальным растром, выполненным на стекле. Металлическую проволоку, из которой монтировались предыдущие решетки, заменили черные линии, нанесенные на стекло фотографическим путем.

В маленьком зале на Лиховом переулке побывало уже немало народа. Ученые, инженеры, кинорежиссеры, журналисты, актеры с восхищением говорили об огромном впечатлении, которое произвела на них демонстрация первых кадров стереокино.

О маленькой группе энтузиастов объемного кино заговорили в печати. Комитет по делам кинематографии выделил здание кинотеатра «Москва» (на площади Маяковского) для переоборудования его под первый в мире театр безочкового стереоскопического кино.

Перед группой С. П. Иванова встала задача — сконструировать настоящий большой экран для огромного зала кино «Москва». Постройка такого экрана являлась сама по себе труднейшим экспериментом, так как никакого опыта в строительстве подобных экранов не было и не могло быть.

С задачей постройки такого экрана блестяще справился талантливый помощник изобретателя инженер Б. Иванов. К Октябрьским праздникам 1940 года экран этот был готов и смонтирован в театре.

Уже закончены съемки первого стереоскопического фильма Земля молодости кинорежиссером А. Андреевским. Театр стереоскопического кино скоро вступит в нормальную эксплоатацию.

Что же принципиально нового вносит в работу творческих и технических работников кино безочковый стереоскопический метод С. П. Иванова?

Без преувеличения можно сказать, что стереоскопия — это новая революция в технике кино, не меньшая по значению, чем появление в свое время в кино звука. Стереоскопическое кино переводит наше кинопроизводство в следующий технический класс.

Нужно отдать справедливость группе изобретателя Иванова. Она сделала все возможное, чтобы создать стереоскопическое кино, пользуясь существующей аппаратурой, пленкой и т. д.

Изобретатель не мог откладывать реализацию своего изобретения на годы и ждать, пока будут созданы все условия для наилучшего его осуществления.

Сколько ума, находчивости, изобретательности понадобилось, чтобы пригнать существующую технику к требованиям стереокино!

Съемки первого стереофильма производились обычным киносъемочным аппаратом с зеркальной стереонасадкой. С. П. Иванов усовершенствовал насадку Теодора Броуна, и обычный киносъемочный аппарат превратился как бы в два аппарата. На обыкновенной пленке вместо одного изображения появилось два, и кадр по вертикали разделился на две равные части. Каждая половина кадра запечатлевала изображение, предназначенное для правого или для левого глаза.

Применение этой насадки избавило киносъемочную группу от необходимости менять конструкцию существующих съемочных аппаратов. Это сэкономило много денег, а главное времени, что было дороже денег.

Кроме того съемку можно было производить на обыкновенную пленку, не заказывая для стереосъемок специальных сортов.

Несмотря на всю новизну и сложность первых стереосъемок и проекции на экран, работа стереооператора усложнилась не на много, а работа киномеханика осталась почти без изменения по сравнению с обычным кино.

И все же стереокино предъявляет к нашей технике ряд серьезных требований. Уже сейчас можно сказать, что широкое развитие стереокино потребует резкого улучшения производства пленки, оптики и киноаппаратуры.

Возьмем к примеру пленку. Стереокино особенно чувствительно к браку и малейшим ее дефектам. Грязь, которая при нынешнем технологическом процессе зачастую попадает в пленку, может заметно снизить стереоскопический эффект.

Допустим, на экране показано утро в лесу или в поле.

Солнце. Чистый воздух. Зритель с восторгом ощущает глубину, широкие дали. И вдруг на экране грязные точки, пятна. Стереоскопический эффект снижается, почти пропадает.

При массовом производстве стереофильмов с новой силой возникает вопрос о так называемой «разрешающей способности» эмульсии, о качестве основы пленки и т. д.

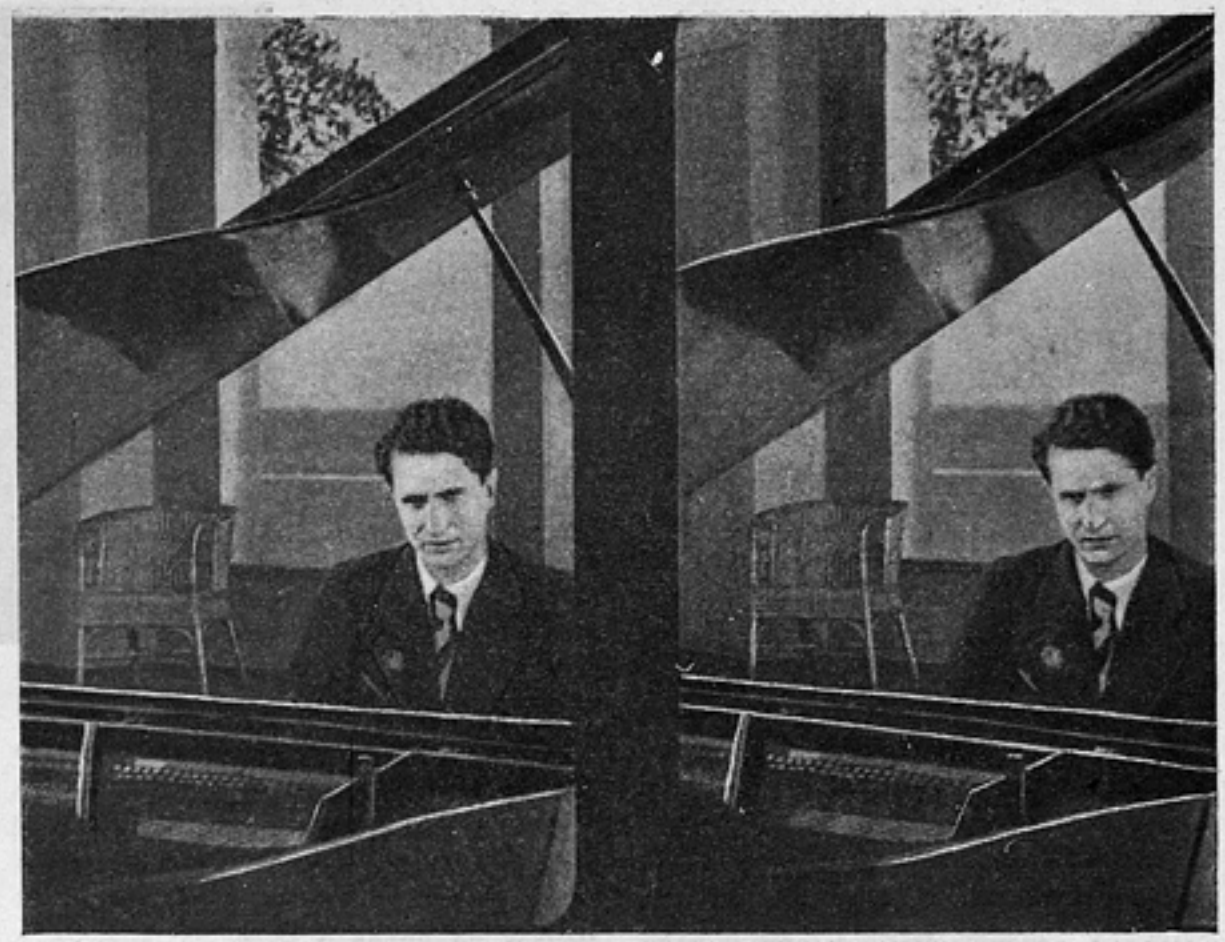
Требования стереокино к оптике и аппаратуре, как съемочной, так и проекционной, также будут повышенными.

Даже вопрос об архитектуре зрительного кинозала должен подвергнуться серьезному пересмотру.

Когда кинотеатр «Москва» был передан группе Иванова, вопрос о переоборудовании зрительного зала встал как серьезная проблема. Пришлось на время превратиться в архитекторов, теоретически и практически рассчитать перепланировку зала.

Пришлось, например, отказаться от балкона, где стереоскопического эффекта не получалось, пришлось переоборудовать и партер, так как ближайшие к прежнему экрану ряды не давали нужного эффекта.

В дальнейшем при постройке специальных театров для стереокино к архитекторам будут предъявлены специальные требования более рационального и наиболее эффективного расположения в зале зрительских мест.



Кадр из первого стереоскопического фильма «Земля молодости». Режиссер А. Андриевский. Оператор Д. Суренский. Союздетфильм. На фото: пианист Я. Флиер

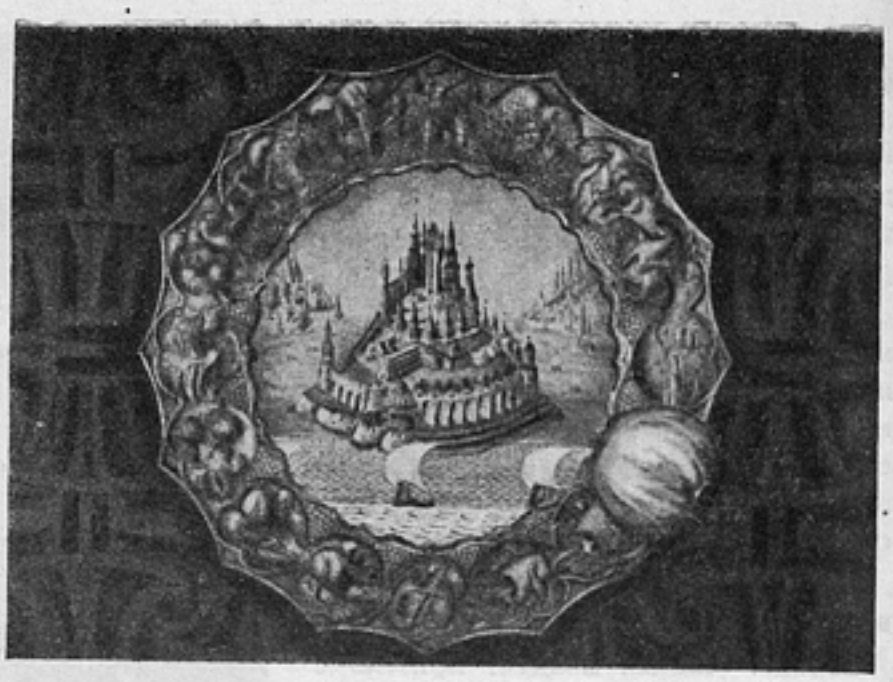
Огромные, неограниченные возможности открывает стереокино перед творческими работниками. Сценаристы, режиссеры, художники, актеры уже сейчас должны готовиться к новой эпохе в кино.

Новое кино дает им мощное орудие воздействия на зрителей, новые творческие возможности и предъявляет при этом ряд требований. Эти новые возможности и требования полностью еще не выяснены и не изучены, но чем скорее творческие работники кино их освоят, тем скорее стереокино получит любовь и признание народа не только благодаря новой, более совершенной форме, но и благодаря идейному содержанию.

Сейчас, когда опыта в производстве стереофильмов еще нет, когда каждая маленькая удача дается ценой огромных усилий, особенно почетна и трудна работа пионеров нового прекрасного искусства.

Создание безочкового стереоскопического кино — большая и радостная победа советской кинематографии. Это новая ступень по пути создания самой передовой техники в стране победившего социализма.

Наука и техника на экране



А. Розовский

В плане студии Мостехфильм на 1940 год значился выпуск двенадцати номеров ежемесячного киножурнала Наука и техника.

К декабрю 1940 года только пять номеров его были закончены, но на широкий экран не вышел ни один номер.

Основная цель киножурнала — знакомить широкие массы трудящихся Союза с достижениями науки и техники. Журнал должен стать проводником культуры, особым видом научного репортажа, и, как всякий репортаж, он должен коротко сказать о многом. Тема, показываемая на экране в номере киножурнала, должна развиваться так, чтобы у зрителя создалось не только представление о самом открытии и достижении в науке и технике, но и о его практическом применении, достигнутых результатах и пр.

Советская кинематография, как известно, создала несколько сот учебных и научно-технических фильмов. Но эти фильмы предназначены главным образом для узкой аудитории специалистов, научных работников, студентов вузов и не демонстрируются на широком экране.

По мысли Ученого совета Главтехфильма, журнал Наука и техника будет демонстрироваться в кинотеатрах страны перед художественным фильмом — тем самым содержание текущего номера киножурнала сделается известным миллионам советских кинозрителей. Это мероприятие должно помочь ознакомлению рядового зрителя с текущими работами в области науки и техники.

• Может возникнуть сомнение, не явится ли такой киножурнал, демонстрирование которого рассчитано приблизительно на 15 минут, и перед полнометражным фильмом «принудительным ассортиментом» к основному художественному фильму. Ответ может быть только один: все будет зависеть от качества самого номера киножурнала. Если искусство сценариста, режиссера, консультанта, всех творческих и технических работников, создающих текущий номер, будет на высоте, если они сумеют «поймать» и указать самое главное в теме, интересно все это подать, — ни о каком «принудительном ассортименте» не будет и речи.

Пять номеров киножурнала, подготовленных к выпуску на широкий экран, позволяют уже сделать некоторые выводы.

Раньше всего становятся понятными задержки в выпуске киножурналов. Многообразие сюжетов — научных открытий, технических достижений, экспериментальных работ — затрудняло организаторов киножурнала в выборе тем для экранизации. Их, этих тем, так много, что редакция вынуждена была произвести тщательный отбор, обсудить возможность экранизации и такого показа намеченных сюжетов, чтобы они были не менее интересны чем художественный фильм и также легко воспринимались зрителем.

Как строить номер? Показывать ли в каждом номере киножурнала разнообразные темы — «научный репортаж», или темы, имеющие между собою связь? В какой мере надо «излагать» популярно?

Возникало много самых разнообразных вопросов. Разрешение этих вопросов и составляло основную задачу редакции киножурнала.

Пять разно построенных номеров киножурнала Наука и техника, являющихся номерами экспериментальными, намечают пути, по которым должен итти киножурнал. Журнал должен не только показывать достижения советской науки и техники, но и будить у зрителей творческую мысль, заставлять их успешней работать в своей области, проявлять инициативу, заинтересованность. Ведь советские ученые работают не ради «чистой науки», а для практического использования достижений этой науки.

✲

Первый номер киножурнала Наука и техника вступительный, декларативный, несколько энциклопедичный (сценарий С. И. Владимирского и С. М. Тайца; режиссер А. Кондакчан). В этом номере представлена работа ряда операторов студии Мостехфильм. Режиссер, используя элементы сказки «Яблочко по блюдечку катится», показывает «и небес высоту, и морей глубину...»

Здесь—акцент на занимательность. И занимательность обеспечивает успех. В журнале зритель увидит «и небес высоту» — славную советскую авиацию, ее достижения, применение во всех областях нашей жизни; «и морей глубину» — жизнь в воде, в капле воды, работы Эпрона и ряд других открытий, изобретений... Все это киножурнал предполагает показать зрителю с помощью средств кинематографии.

Экран показывает и зритель понимает, насколько увлекательна та отрасль кинематографии, которая открывает тайны природы, изменяя их течение во времени, в пространстве; насколько занимательно воспроизведение на экране основных достижений науки; насколько необходимо знать о технических усовершенствованиях, проникающих в производственную жизнь страны.

Недаром, несмотря на некоторую перегрузку номера, несмотря на его энциклопедичность, зрители, присутствовавшие на просмотре, наградили первый номер аплодисментами.

Журнал «Наука и техника». Студия Мостехфильм. Сценарий С. Владимирского и С. Тайца. Режиссер А. Кондакчан. На фото: вступительный кадр — золотое яблочко на серебряном блюдечке

Этим они одобрили предполагаемую линию возникшего киножурнала.

Второй номер киножурнала посвящен трем темам: жидкому воздуху (сценарий Зинаиды Гинзбург, режиссер Б. Р. Эпштейн); металлизации (сценарист и режиссер Мих. Кауфман, консультанты Е. М. Линник и Н. В. Катц) и водяной завесе (сценарист и режиссер В. Беляев).

Просто, ясно и понятно показано значение жидкого воздуха; объяснен принцип металлизации и тут же—ее практическое применение: наварка сработанного вала машины с помощью металлического пульверизатора; изношенный и восстановленный вал работает лучше нового.

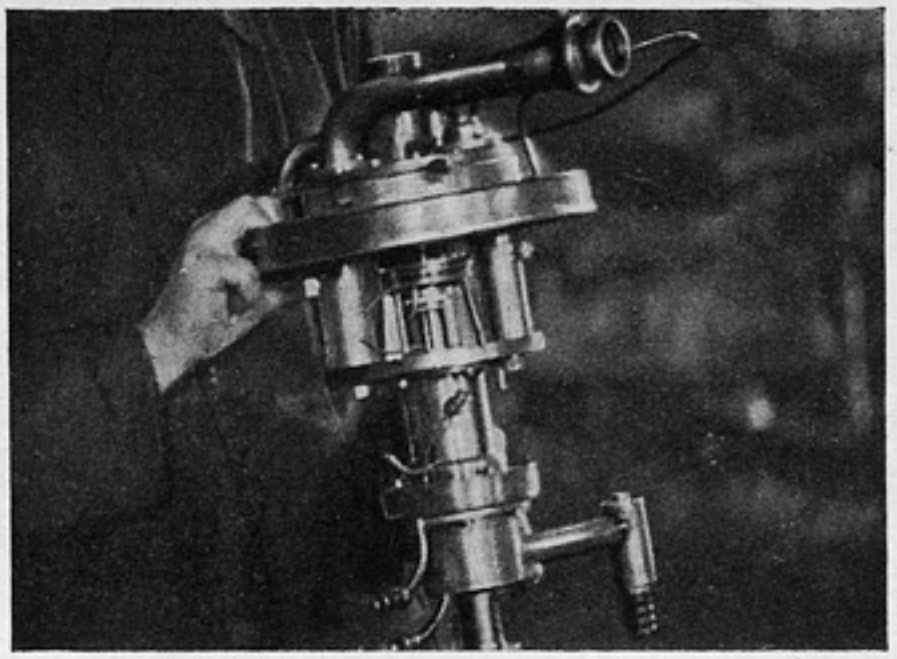
Наряду с такими темами, как «жидкий воздух» и «металлизация» дана «водяная завеса»—казалось, по сравнению с первыми темами, небольшое техническое усовершенствование. Но водяная завеса показана как установка, сохраняющая здоровье десятков тысяч человек, работающих на производстве в горячих цехах.

Третий номер киножурнала полностью посвящен первому русскому ученому М. В. Ломоносову (авторы сценария Зинаида Гинзбург и Б. Эпштейн, оператор Ек. Кашина, режиссер Б. Эпштейн).

Это биографический фильм и потому он охватывает — вернее старается охватить — всю жизнь великого ученого. Отсюда и произошли дефекты общей конструкции номера, вполне естественные при попытке уложить в небольшой метраж богатую событиями и творчески разнообразную жизнь Михайлы Ломоносова.

Значительное место занимают чисто биографические (наиболее известные) данные. Затем следует — Ломоносов-поэт, наконец, Ломоносов-ученый. В журнале авторы более подробно остановились на двух его работах — «Электрические воздушные наблюдения» и «Проект морского пути на восток».

Журнал «Наука и техника» № 2. Студия Мостехфильм



На фото: кадр из сюжета «Жидкий воздух». Турбинка академика Капица. Автор сюжета Зинаида Гинзбург. Режиссер Б. Эпштейн

Авторы фильма, разработав более подробно указанные две работы Ломоносова, об остальных либо упоминают с помощью диктора, либо переходят на статический показ (перелистывание книги, старинные гравюры и т. п.). Сценарист и режиссер должны были помнить, что Ломоносова они показывают в киножурнале Наука и техника, поэтому акцент надо делать на научной работе и изобретениях русского ученого. А для режиссера основной задачей при работе над этим фильмом было определить форму подачи этой темы; гравюры и книги могли быть использованы лишь в качестве дополнительного материала.

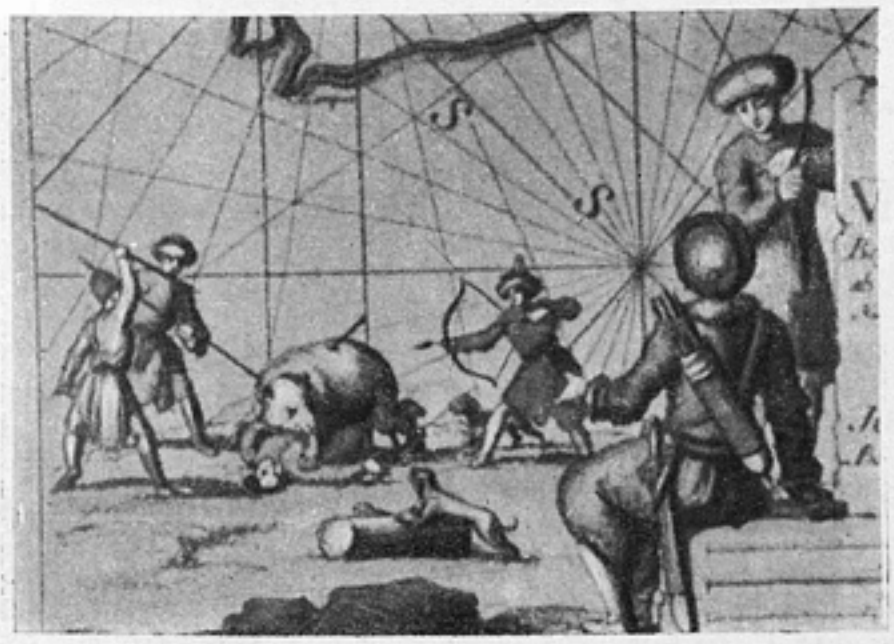
Вспомним фильмы Рукописи Пушкина и Третьяковская галлерея. Что может быть статичнее этих материалов — и все же режиссеры нашли выразительные средства для преодоления статичности экспонатов Третьяковской галлереи при показе ее на экране.

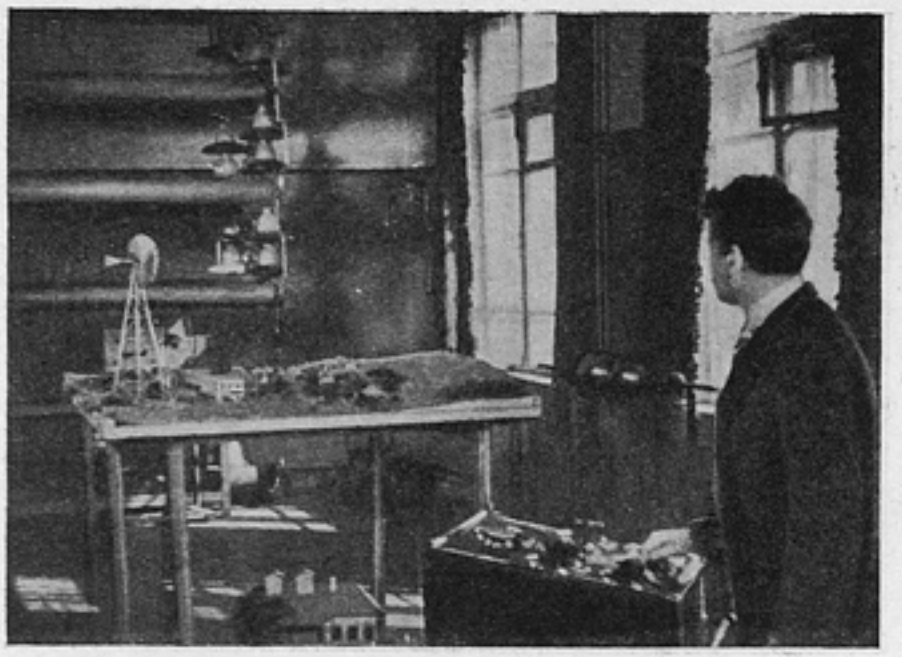
Конечно, зритель, просмотрев этот фильм, получит представление о Ломоносове, но киножурнальный научно-биографический жанр еще не найден. Сценаристам и режиссерам предстоит большая работа — поиски жанра, крайне интересного и нужного.

Киножурнал, посвященный биографии великого ученого, показу его открытий и изобретений, должен помочь зрителям приобрести определенные знания и вызвать желание подражать лучшим людям страны. Эту задачу третий номер журнала Наука и техника выполняет только частично. Тематическая направленность его не отличается четкостью.

Такая направленность видна в номере четвертом киножурнала. Он назван «детским». Кинематографиче-

Журнал «Наука и техника» № 3, посвященный первому русскому ученому М. В. Ломоносову. Студия Мостехфильм. Сценарий Зинаиды Гинзбург и Б. Эпштейна. Режиссер Б. Эпштейн. Оператор Ек. Кашина. На фото слева: деталь карты XVIII века, справа: гравюра села Денисовки





Журнал «Наука и техника» № 3, посвященный первому русскому ученому М. В. Ломоносову. Студия Мосгехфильм

Сценарий Зинаиды Гинзбург и Б. Эпштейна. Режиссер Б. Эпштейн. Оператор Ек. Кашина. На фото: лаборатория молнии Академии Наук СССР

ским языком в нем рассказано о капле воды (сценарист и режиссер Ольга Подгорецкая, оператор Ек. Кашина), искусственном птенчике и о пуле-волчке (сценарий О. Дрожжина и Н. Вишняка, режиссер Н. Вишняк, оператор П. Уточкин). Рассказано хорошо. Этот номер будет понятен детям. Но он будет также любопытен и для взрослых. С большим интересом зрители всех возрастов увидят «невидимый мир» — жизнь в капле воды, поймут сущность детской игрушки «волчка», интересно показанной, а отсюда — силу и действие пули.

Очень хорошо подан Искусственный птенчик (сценарий Н. Дорватовского и Н. Вишняка, режиссер Н. Вишняк, оператор П. Уточкин). Становится понятным, каким образом можно определить пользу, приносимую нашим полям, лесам и садам некоторыми породами птиц. А момент, когда мальчик, глядя на прибор «искусственного птенчика», зарисовывает его, определяет назначение темы и будет толкать юных натуралистов (и других заинтересованных лиц) к изучению на месте этого вопроса и к постройке таких простых приборов. Дети, безусловно, заинтересуются и будут вести необходимые наблюдения.

Пятый номер киножурнала посвящен одной теме — ультразвуку (сценарист-режиссер С. Ф. Чулков, оператор К. И. Строд, консультант проф. С. Н. Ржевкин и научный сотрудник Физического института Академии Наук СССР С. И. Кречмер).

На заседании Ученого совета Главтехфильма, посвященном обсуждению вопросов, связанных с выпуском киножурнала Наука и техника, академик Б. Келлер сказал: «Показывая явления природы, журнал должен показать, как человек эти явления использует...»

В этой теме Ультразвука редакция точно и правильно выполняет указания Ученого совета. На экране показывается не только сущность ультразвука, но и его практическое применение, например одно из приложений теории ультразвука к методам обнаружения дефектов в металлических формах, деталях и пр.

Журнал «Наука и техника» № 4 (детский). Студия Мостехфильм

На фото: кадр из сюжета «Пуля-волчок». Авторы сюжета О. Дрожжина и Н. Вишняк. Режиссер Н. Вишняк. Оператор П. Уточкин

Журнал «Наука и техника» № 4 (детский). Студия Мостехфильм

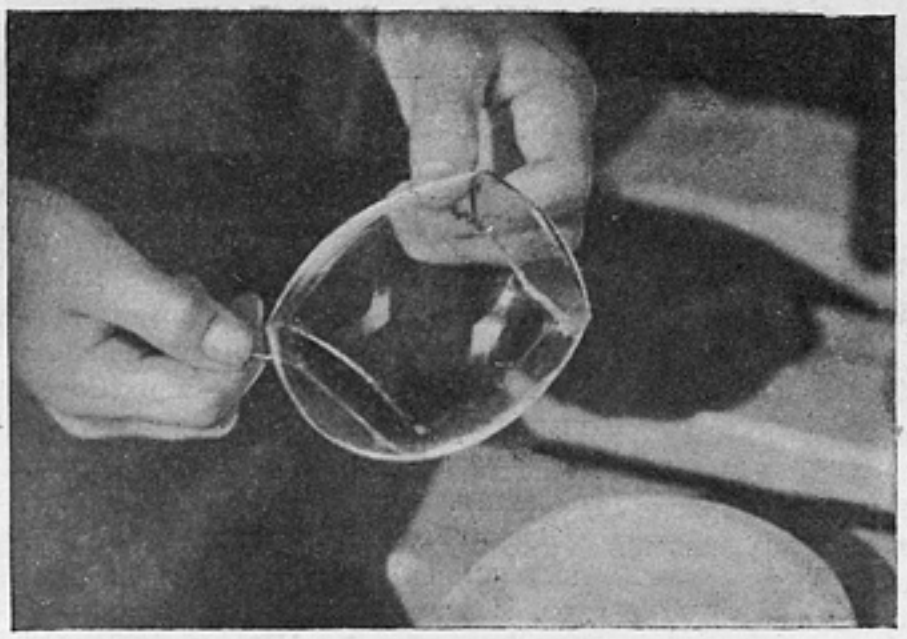
На фото: кадр из сюжета «Искусственный птенчик». Авторы сюжета Н. Дорватовский и Н. Вишняк. Режиссер Н. Вишняк. Оператор П. Уточкин.

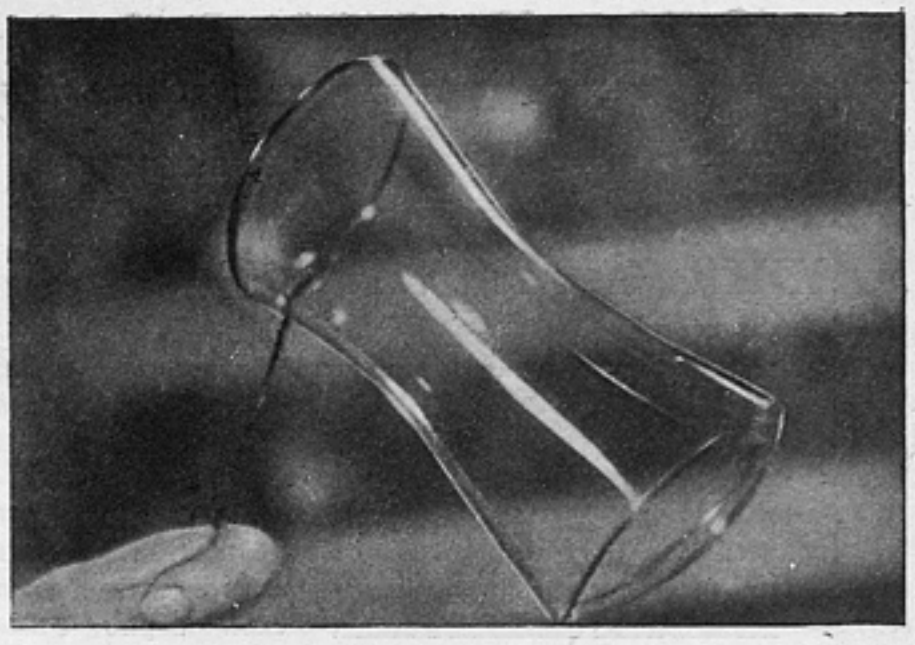
*

Первые пять номеров журнала Наука и техника можно охарактеризовать следующим образом: первый номер — вступительный, декларативный; второй посвящен трем техническим темам; третий — научно-биографический, четвертый — детский; пятый рассказывает об одной, но значительной теме.

Огромную тягу трудящихся Страны Советов к научным и техническим знаниям характеризуют хотя бы цифры посещения специального кинотеатра научно-технических фильмов «Наука и техника» (Москва): за первые 15 месяцев существования его посетило свыше 600 тысяч человек.

Пути какого-либо жанра не сразу становятся ясными даже его организаторам и создателям. Во всяком случае исходные точки найдены, журнал может и должен стать своеобразным популярным киноуниверситетом. Надо еще немало ис-





Журнал «Наука и техника» № 4 (детский). Студия «Мостехфильм». На фото: кадры из сюжета «Капля воды». Автор и режиссер сюжета Ольга Подгорецкая. Оператор Ек. Кашина

кать, но уже можно с чем-то сравнивать; надо улучшать киножурнал, но уже есть, от чего отталкиваться.

Разнообразие видов киножурнала (технический, биографический, детский и пр.) не противоречит его основной идее, а, наоборот, укрепляет ее. Нельзя установить единый вид киножурнала, распределив его на «отделы». Это было бы грубой формальной ошибкой организаторов интересного начинания. Между тем разрешение метода показа той или иной темы, ее объем и способы экранизации должны находиться в тесной связи с самой темой, с ее значимостью.

Но общим принципом разрешения тем киножурнала должна быть обязательная «научная популярность», не имеющая ничего общего с вульгаризацией научных открытий и технических изобретений. Именно так, упрощенными до вульгарности, могут быть показаны те или иные явления природы, если режиссеры и консультанты не смогут отыскать необходимой для их показа формы.

Киножурнал счастливо избежал такого положения. Большинство тем разрешено ясно, правильно, с той серьезностью, которая показывает большой труд редакции киножурнала и поможет зрителю воспринимать показанное на экране.

Использованы основные возможности кинематографии. Так, введена мультипликация в ломоносовский номер (образование молнии) и в детский (полет пули, ее «поведение» во время полета). Прост текст, произносимый диктором, — он не мешает и хорошо дополняет (а не повторяет) изображение.

☆

Советская кинематография обогатилась еще одним видом фильмов — киножурналом Наука и техника. Его будут с большим удовлетворением смотреть одновременно рабочий, инженер, советский служащий, студент, актер, красноармеец, домашняя хозяйка, учащийся средней школы, т. е. самая разнообразная аудитория.

Режиссерам, сценаристам, консультантам предстоит искать — и найти кинематографический язык, одинаково понятный и интересный для той аудитории, для которой предназначается киножурнал. Это трудная, но почетная задача. Академия Наук СССР, научно-исследовательские институты, заводские лаборатории, отдельные ученые и изобретатели, главный редактор журнала академик Е. А. Чудаков, а также творческие и технические работники кинематографии — все должны быть в этом заинтересованы. Они должны помнить о многомиллионном зрителе советских кинотеатров и о том, что киножурнал Наука и техника должен не только сообщать зрителю определенные, хотя и самые разнообразные знания, но будить в нем чувство гордости за советскую науку.

Это — самое главное..

Книга о старейшем русском киноактёре

Н. ИЕЗУИТОВ. „Гардин". Госкиноиздат. Москва, 1940, стр. 52 + 18 стр. иллюстр.

Имя народного артиста РСФСР Владимира Ростиславовича Гардина хорошо известно советскому кинозрителю. За двадцать семь лет работы в русском кинематографе Гардин поставил шестьдесят два фильма и сыграл сорок семь ролей. Если прибавить к этому еще предварительные тринадцать лет работы в театре, в том числе два сезона в драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской на Итальянской улице (1904—1906), то понятно стремление Н. М. Иезуитова обобщить итоги многолетней работы одного из старейших и самых популярных наших киноактеров.

Надо сразу же сказать, что задача эта автору в общем удалась. При небольшом сравнительно объеме книга Н. Иезуитова дает достаточно яркое и конкретное представление о творческом пути В. Р. Гардина.

Свое изложение автор закономерно начинает с периода театральной работы Гардина, справедливо отмечая, что «для истории театра она примечательна тем, что отразила, словно в зеркале, тревожные и противоречивые искания начала века».

Около ста раз сыграл Гардин в качестве партнера Комиссаржевской-Норы роль шантажиста Крогстада, принесшего столько горя и несчастья в кукольный домик Норы. В предисловии к книге, названном «Встречи», народная артистка СССР Е. П. Корчагина-Александровская, начавшая вместе с Гардиным первый сезон в театре Комиссаржевской, приводит интересный факт, характеризующий добросовестность, с какой относился к работе молодой актер: «Владимир Ростиславович даже во время антрактов старался не выйти из образа. Он ходил за кулисами и почти ни с кем не разговаривал. Помню, что мои дочери, игравшие детей Норы, страшно боялись Крогстада-Гардина и когда встречались с ним за кулисами, прятались между декорациями».

Говоря о «театральном» периоде работы В. Р. Гардина, автор книги вместе с Е. Корчагиной-Александровской верно отмечает, что Гардин принадлежит к артистам, сумевшим в условиях дореволюционной сцены воспринять лучшие традиции русского сценического реализма (Малый, Художественный, Александринский театры).

Подробно, с значительным количеством фактов, исследует далее Н. Иезуитов начавшуюся с 1913 года многообразную работу Гардина в кинематографе в качестве режиссера-постановщика, актера, а позже, уже в советские годы, и организатора кинематографического образования.

Из актерских работ Гардина в советском кинематографе за последнее время наиболее удачно у автора описание работы артиста над образами старого мастера Бабченко во Встречном Ф. Эрмлера и С. Юткевича и Иудушки Головлева в одноименном фильме А. Ивановского. Однако рассказ о замечательном образе Бабченко выиграл бы еще больше, если бы тов. Иезуитов привел наиболее интересные места из воспоминаний самого Гардина о сложном пути, каким пришел он к образу старого мастера (напечатаны в сборнике «Лицо советского киноактера». М. 1935). Сделать это следовало бы в первую очередь за счет вводного описания квартиры Гардина (глава «Театр»), которое существенного значения не имеет.

Недостатки книги явно перекрываются ее достоинствами, но и о них следует сказать несколько слов. Важнейшим из них является некоторая неточность определений. Так, говоря о последнем годе работы Гардина в театре (1914), автор отмечает, что искусство артиста сформировалось в период, когда в театре «противоборствовали две тенденции: реалистическая и... антиреалистическая» (стр. 18). Правильнее было бы, думается, определить вторую тенденцию более точно, назвать ее подлинным именем: речь идет о мистико-символистском театре. Точно так же несколько смешанной представляется характеристика борьбы внутри кинематографии тех лет как «скрытой борьбы между коммерцией и искусством, между театральными средствами выразительности и его собственными приемами изображения» (стр. 20—21). Совершенно очевидно, что каждая из этих тенденций относится к разным областям.

Вредит книге некоторая «юбилейность» тона. Приступая к изложению, тов. Иезуитов как бы просит извинения у читателей: «Нам едва ли удастся обрисовать артиста в его отношениях к своему времени так полно и глубоко, как требовал того Гёте в «Dichtung und Wahrheit» от каждого составителя жизнеописания» (стр. 11). Это стремление автора книги к «жизнеописанию» нам кажется в данном случае вряд ли столь необходимым...

Еще более «юбилейный» характер носит утверждение автора о том, что актерское искусство Гардина «выдвинуло его на первое место (разрядка наша) среди актеров советского кинематографа» (стр. 37). Здесь советский читатель вправе недоумевать. Ему кажется, что на первое место в советском кинематографе могли бы с неменьшим основанием претендовать покойный Б. В. Щукин, такие актеры, как Н. К. Черкасов, Б. П. Чирков, Б. Бабочкин и др. Следует, впрочем, оговорить, что в других местах книги Н. Иезуитов справедливо отводит В. Р. Гардину «одно из первых мест».

В популярной, рассчитанной на широкого читателя книге хотелось бы не встречать несколько усложненных фраз вроде «Гардин... как режиссер вошел в историю становления искусства немого экрана» (стр. 25). Не совсем вразумительна и заключительная фраза книги о том, что в советском искусстве Гардин «занимает по праву и фактически (?) место народного артиста республики».

Отметим также досадное отсутствие хотя бы основной библиографии о В. Р. Гардине, безусловно необходимой в этой первой книжке о популярном актере.

С внешней стороны книга издана тщательно, отпечатана на хорошей бумаге, радует удачным подбором снимков артиста в лучших киноролях.

Не слишком богатая еще литература о выдающихся мастерах советского киноискусства пополнилась полезной, добросовестной книгой.

М. ЛУНСКИЙ

Неразрешенная тема

М. ПОЛЯНОВСКИЙ.
„Маяковский—киноактер",
Госкиноиздат, Москва, 1940,
87 стр.

Открывая дискуссию по литературе, появившейся к 10-летию со дня смерти В. В. Маяковского, «Литературная газета» называла среди книг, подлежащих обсуждению, и книгу М. Поляновского «Маяковский—киноактер». Однако книга не была подвергнута обсуждению.

Книгу М. Поляновского, вышедшую более полугода назад, начали обсуждать недавно, и в трех отзывах сразу же было высказано три противоречивых мнения. Рецензент газеты «Кино» (№ 52 от 5 декабря) Ан. Жевержеев напечатал впрочем не рецензию, а скорее аннотацию, которая обычно предшествует выходу книги. В статье в «Советском киноэкране» (№ 17) А. Февральский добросовестно разобрал книгу и, оценивая ее в общем положительно, привел все же ряд существенных возражений, отметил немало серьезных недостатков. Рецензент ленинградского журнала «Искусство и жизнь» (№ 9) дал резко отрицательный отзыв, остановив свое внимание главным образом на недостатках, которых он нашел в книге чрезвычайно много.

Критика разошлась в оценке книги. Неискушенный читатель вероятно в большом затруднении: как нужно расценивать книгу, которую редактор Л. Кассиль назвал «обстоятельной и интересной»? Что в ней плохого, если ее так поругивают рецензенты, что верного и что неправильного?

Недоумение разделяет, впрочем, и квалифицированный читатель,—правда, недоумение иного порядка. Не без основания рецензент «Искусства и жизни» задает вопрос: «Что такое книга Поляновского? Критический очерк? Нет. Воспоминания? Нет. Анализ творчества? Нет. Это газетная репортерская заметка, раздутая до размера книжки» — отвечает себе озадаченный критик. Он прав. Книга Поляновского не имеет определенного лица, нельзя догадаться о ее назначении. Если ее нужно рассматривать как популярный очерк о малоизвестных страницах биографии поэта, то появление ее более чем преждевременно. Проблема «Маяковский — киноактер» — очень серьезная, и совершенно еще не изученная. Популяризировать пока еще нечего. Если книга Поляновского — продолжим догадки — является, так сказать, публикацией новых материалов, то эту задачу она не выполняет. Прав рецензент, говоря, что Поляновский, написав книгу, «ссылаясь на чужие слова», не захотел, вернее не сумел, вложить в нее ни одной строчки от себя: «Ни одной собственной мысли, ни одного наблюдения, ни одного вывода... Поляновский называет в книжке большое количество людей, которые что-то «утверждают», что-то «полагают», придерживаются того или иного мнения о работе поэта в кино. Ничего не утверждает, ничего не полагает, не имеет своего мнения один лишь автор книги». Несмотря на резкость, это сказано верно.

В книге нет не только намека на какой-либо анализ, но даже скромной попытки как-нибудь осмыслить наспех набранные отовсюду факты и чужие мнения. Книга Поляновского сделана путем примитивного, почти механического монтажа газетных вырезок, устных разговоров, записи слухов и несерьезных бесед. Это утверждает и А. Февральский, говоря, что «автор книги ограничился монтажом материалов и не попытался обрисовать творческую специфику игры Маяковского в кино». Далее Февральский отмечает: «М. Поляновский совершенно справедливо пишет: «Поэт Маяковский набросал в этом фильме (имеется в виду Закованная фильмой) основу новой актерской техники в кино» и т. д. Это же вслед за ним повторяет и Жевержеев. Но ведь это написал совсем не Поляновский, а К. И. Фельдман в заметке «Маяковский в кино» («Вечерняя Москва», 1930, № 88 от 17 апреля), откуда Поляновский попросту и списал всю эту цитату (стр. 74).

Но может быть в книге есть все же кое-что полезное и новое? Может быть собранные Поляновским воспоминания многочисленных очевидцев и участников съемок фильмов Маяковского могут служить «материалом для исследований»? К сожалению, мы не можем в этом присоединиться ни к Февральскому, ни к Жевержееву, особенно к последнему, назвавшему эти материалы «проверенными и сопоставленными данными». Эти беседы не только не проверены и не сопоставлены, они полны явных несообразностей, очевидных неточностей и досужих выдумок. Так, рассказывая о постановке фильма Закованная фильмой, Поляновский приводит слова режиссера М. Вернера о взаимоотношениях режиссера и сценариста до революции со следующим пояснением: «Михаил Вернер, работавший в киноателье художником, оказался невольным свидетелем споров между Маяковским и этим режиссером» (стр. 63). Это безусловно неверно: М. Вернер, с конца 1917 по 1920 год безвыездно работавший на Украине, физически не мог присутствовать в 1918 году в ателье «Нептун» и быть свидетелем спора Маяковского с Никандром Туркиным.

Ссылаясь (на стр. 19—20) на разговор с автором этих строк, Поляновский не только неточно привел разговор, но даже извратил смысл сказанного ему. Когда он спрашивал меня о фильме Драма в кабаре футуристов № 13, я сказал ему, что скорее всего было сделано два фильма: один — хроникальная короткометражка с участием М. Ларионова и Н. Гончаровой — был снят и выпущен в 1913 году, другой же фильм Драма в кабаре футуристов № 13 был закончен и выпущен в 1914 году; если туда попали в качестве актеров названные футуристы, то возможно, что во второй фильм вошли съемки первого фильма, почему в одном фильме и оказались две враждующие группировки футуристов. Поляновскому следовало поискать в фотокинофоноархиве Центрархива кадры съемок футуристов в Пате-журнале, куда они могли попасть как сенсационная злоба дня (между прочим в том же 1914 году бр. Пате выпустили шарж Я хочу быть футуристом с участием актера Нирова). Поляновский же изложил беседу так: «Сотрудник ВГИК В. Е. Вишневский высказывает предположение, что обе группы могли объединиться для совместной съемки футуристического фильма. Кроме того есть некоторое основание предполагать, что в 1913 году кинохроника (повидимому Пате-журнал) демонстрировала как отдельный эпизод журнала футуристов на экране. Среди них был показан также В. В. Маяковский. В. Е. Вишневский полагает, что отдельные кадры фильма, изображавшие московских футуристов, могли быть проданы Пате-журналу той фирмой, которая ставила футуристическую картину» (см. стр. 19—20).

Повидимому, с такой же точностью Поляновский излагает воспоминания других. Эти воспоминания в большинстве своем написаны невыразительным языком и временами напоминают какую-то болтовню (см. например, «воспоминания» Шершеневича на стр. 15 — 16), которую Поляновский с серьезным видом цитирует и обсуждает. В результате появляются такие «открытия», как участие Маяковского в фильме Драма в кабаре № 13. А. Февральский правильно замечает, что объективных, вполне достоверных данных, подтверждающих версию об участии Маяковского в этом фильме, пока не имеется. Поляновский же, не дослушав собеседника, сразу спешит опубликовать слух об участии Маяковского «в роли какого-то демонического человека».

История фильма Драма в кабаре № 13 изложена так, что у читателя не получается никакого представления о картине. На стр. 14 Поляновский пишет: «...Лавренев не помнит содержания картины, но утверждает, что такой фильм был (?)...», на следующей странице: «Сюжет фильма Шершеневич, как и Лавренев, позабыл...», а через три страницы, приведя цитату из «Журнала журналов», Поляновский добавляет: «Далее приводилось содержание Драмы в кабаре футуристов № 13 (стр. 18 — 19).

Но Поляновский так и не привел нигде содержания картины, если не считать невразумительных и противоречащих друг другу «воспоминаний». Он даже не попытался кратко охарактеризовать фильм, указать, что это была совсем не «драма», а пародия, на «жуткие кинодрамы» того времени. В Нижнем Новгороде эта картина шла, например, четыре дня (для того времени очень много); 21 марта 1914 года картина демонстрировалась с аншлагом «сверх программы по желанию публики».

Если бы Поляновский серьезно занимался искусствоведческими проблемами и знал бы, что такое дореволюционный русский футуризм, он мог бы интересно написать главу о фильме Драма в кабаре футуристов № 13.

Правильно указывает А. Февральский и рецензент журнала «Искусство и жизнь», что «работа Маяковского как киноактера... была теснейшим образом связана с его работой как киносценариста», что нельзя было рассматривать работу Маяковского в кино в отрыве от всей его творческой деятельности. Нужно было углубленно проанализировать статьи Маяковского о кино 1913 года, содержащие интересные мысли об актерской работе, а не так, как это сделал Поляновский (стр. 20 — 21). Нужно было также остановиться на более поздних высказываниях Маяковского, в частности, об исполнении Червяковым роли Пушкина в фильме Поэт и царь, об исполнении роли Ленина в фильме Октябрь и др. Следовало коснуться и вопроса о работе Маяковского в театре в качестве актера. В конечном счете книжка Поляновского не дает читателю представления о том, каким актером был Маяковский, почему Маяковский так стремился к актерской работе. Полностью сохранившийся фильм Барышня и хулиган позволял серьезно исследовать актерскую игру Маяковского.

В книге много побочного случайного материала и нет основного — анализа творческой работы Маяковского. Приводятся различные бытовые подробности о работе киноателье «Нептун», указывается, какую территорию занимало ателье и что теперь находится на этом месте. Но у читателя нет сколько-нибудь связного представления о том, как начинал Маяковский работать в «Нептуне». Поляновский несколько раз возвращается к вопросу о том, когда и кем был привлечен в кино Маяковский, каждый раз сообщая новую версию, и тем самым окончательно дезориентируя читателя. В главе, посвященной фильму Не для денег родившийся, он приводит мнение Л. Гринкруга (стр. 26), а в следующей главе, рассказывая о постановке фильма Барышня и хулиган, Поляновский снова обсуждает вопрос, как привлекли Маяковского в «Нептун», приводит различные мнения А. В. Ребиковой и Е. О. Славинского (стр. 46—50), забыв, что он говорил на этот счет раньше. Так и не поймешь, с какой же картины начал Маяковский.

До сих пор по воспоминаниям самого Маяковского и в книге, вышедшей в 1937 году под редакцией А. Февральского (Маяковский. «Кино». Сценарии, статьи, письма, речи, стр. 8), первой работой Маяковского в «Нептуне» считался фильм Барышня и хулиган. Поляновский, однако, главу об этом фильме помещает после фильма Не для денег родившийся.

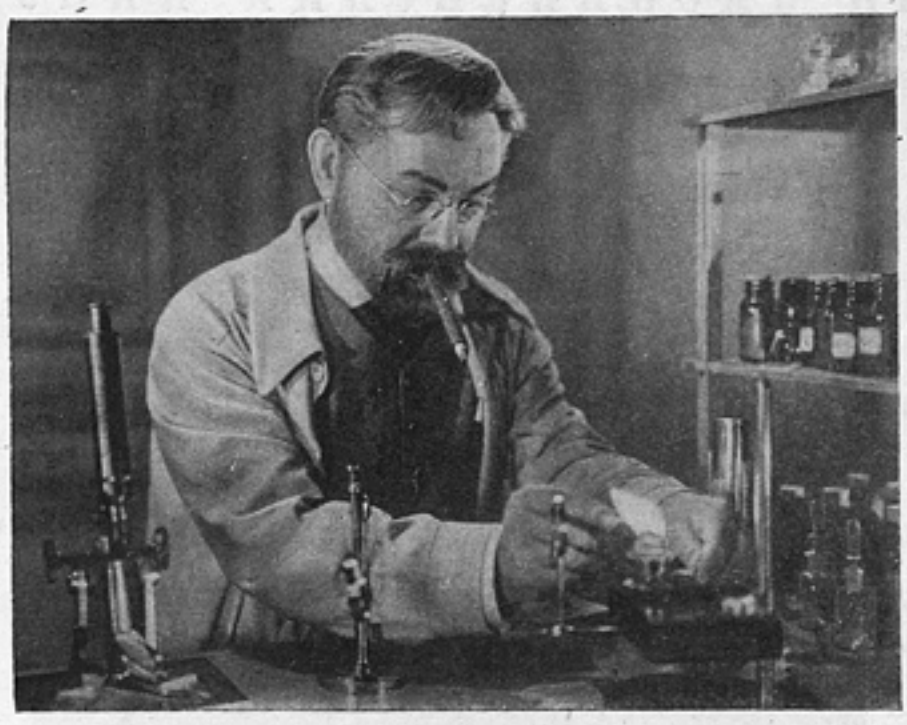
Вряд ли необходимо дальнейшее рассмотрение книги Поляновского. Вопросы, затронутые в книге, ее автором не разрешены.

Вен. ВИШНЕВСКИЙ

Отзыв помещается в порядке обсуждения. В связи с выходом ряда книг, посвященных работе Маяковского в кино и театре, редакция вернется к обсуждению вопросов, выдвинутых в книге М. Поляновского и статье Вен. Вишневского.

Четыре лучших американских фильма

Кадры из фильма «Магическая пуля доктора Эрлиха». Режиссер У. Дитерле. На фото (вверху): арт. Эдуард Робинсон (доктор Эрлих) и арт. Рут Гортон (жена доктора); на фото (внизу): арт. Эдуард Робинсон в роли молодого доктора Эрлиха



Четырьмя наиболее выдающимися американскими фильмами первой половины прошлого года были картины Авраам Линкольн в Иллинойсе, режиссер Дж. Кромуэлл; Магическая пуля доктора Эрлиха, режиссер Дитерле; Борьба за жизнь, режиссер Пэре Лоренц и Пиноккио Диснея.

Первый фильм — экранизация одноименной популярной пьесы Роберта Шервуда. Одинокая и трагическая фигура Линкольна показана в фильме, начиная с юности и кончая вступлением на пост президента. Особенно ярко передан гуманизм Линкольна. Роль Линкольна превосходно исполняет актер Раймонд Мэсси.

Магическая пуля доктора Эрлиха — второй биографический фильм, рассказывающий о тяжелых испытаниях известного ученого, открывшего новые пути в лечении туберкулеза, дифтерии и сифилиса. Фильм по жанру близок фильму Жизнь Луи Пастера, поставленному тем же режиссером. Роль Эрлиха хорошо играет Эдуард Робинсон. Запоминается также актер Бассерман в роли Коха. В год, когда скончался Эрлих, вся Европа была охвачена мировой войной. Последние слова Эрлиха были: «Надо бороться и бороться до тех пор, пока человеческие сердца не будут освобождены от таких недугов, как ненависть и алчность». Эти слова Эрлиха являются темой фильма.

Кадр из фильма «Авраам Линкольн в Иллинойсе». Режиссер Дж. Кромуэлл. На фото: арт. Раймонд Мэсси (Линкольн) и арт. Мэри Хоуард (Анна Ретледж)

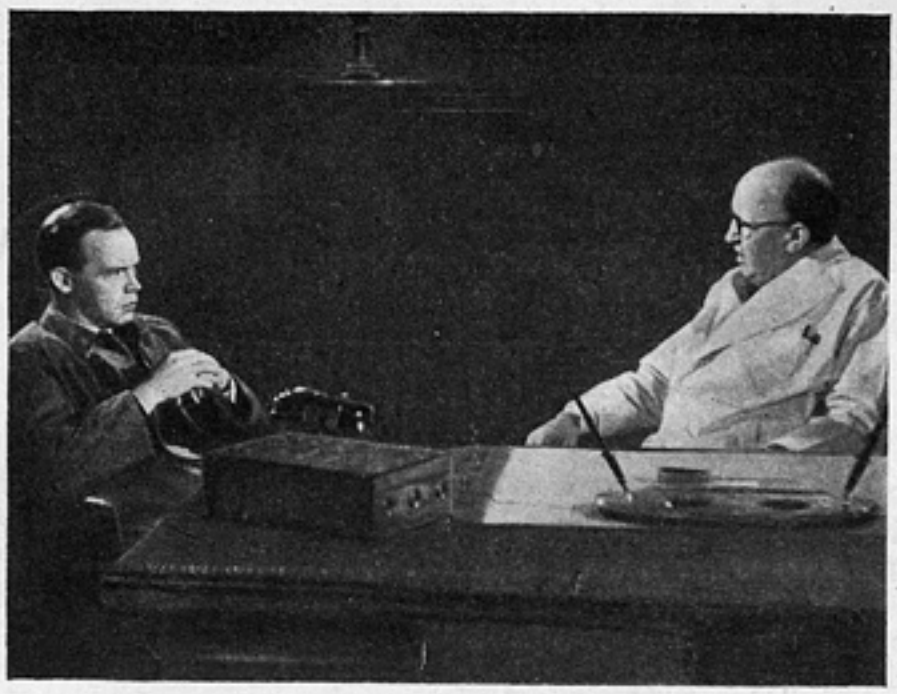
Фильм Борьба за жизнь, поставленный по материалам одноименной книги Поля де-Крюи (русское название книги «Стоит ли им жить?»), объясняет огромную смертность женщин от родов и детей в США тяжелыми жизненными условиями, калечащими здоровье и вызывающими трудные и преждевременные роды, а также тем вопиющим фактом, что в США 90% акушерок, принимающих детей, имеют только низшее медицинское образование.

Фильм хорошо поставлен Пэре Лоренц, который быстро выдвигается как крупный американский кинопублицист.

Главным достоинством фильма Пиноккио является исключительная плавность движений персонажей и новый для мультипликации прием съемки с движения (как на настоящей декорации). Цвет применен в Пиноккио гораздо смелее, чем в Белоснежке. В фильме мы видим такие эффекты теней, отражения и мерцания, какие казались невозможными для мультипликационного фильма; очень интересен в фильме подводный путь, по которому в поисках Джепетто, проглоченного огромным китом, идет Пиноккио.

Недостатки фильма — бесцветная музыка, которую нельзя сравнить с выразительной музыкой Белоснежки, и малоудачные юмористические сцены, основанные на отдельных трюках и не вытекающие из самих ситуаций и характеров персонажей.

Сверчок Джимини в Пиноккио — гораздо менее удачный персонаж, чем обаятельный карлик Доней из Белоснежки.



Кадры из фильма «Борьба за жизнь». Режиссер Пэре Лоренц. На фото (слева): кварталы бедноты в одном из городов Америки; на фото (справа): арт. Мак Кормик в роли молодого врача и арт. Дадли Диггс в роли главного врача родильного дома для неимущих матерей

Новый американский кинотрюк

На фото изображен впервые появившийся на экране кинотрюк — прыжок людей с телегой и лошадьми в реку с высоты 75 футов. Трюк был показан в фильме Мрачный приказ (Dark Command).

Трюк снимался на озере Шервуд, где известный «трюковик» Канутт соорудил спускающийся вниз деревянный жолоб, облицованный кирпичом.

Когда этот жолоб открепляли и спускали вниз, он соединялся с другим таким же жолобом, образуя один сплошной жолоб длиной в 40 футов. Оттуда лошади прыгали в воду с высоты более 4—5 футов.

Для сооружения спуска потребовалась неделя времени. Весь трюк основан на автоматических приспособлениях, так что механикам оставалось лишь спустить вниз живой и мертвый «реквизит». Канутт изобрел даже автоматический выключатель, при помощи которого лошади освобождались от упряжи во время прыжка. Дополнительной мерой безопасности служил канат, спускавшийся вслед за повозкой и принимавший на себя ее основной вес; в момент погружения в воду на повозке находилось четверо актеров-«трюковиков».

Трюк снят двумя аппаратами без репетиций. Один аппарат установлен на вершине утеса, а второй — на берегу озера на расстоянии примерно 300 футов от места погружения повозки в воду.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: Астахов И. Б., Герасимов С. А., Довженко А. П., Каплер А. Я., Козинцев Г. М., Митлин А. Я. (отв. редактор), Ромм М. И., Трауберг И. З., Эйзенштейн С. М., Юткевич С. И.

РЕДАКЦИЯ:
Москва, Кузнецкий мост, 4.
Телефон К 0-51-80

ГОСКИНОИЗДАТ

ЖУРНАЛ **КИНОФОТОТЕХНИКА**

ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР

Журнал освещает вопросы техники кинематографии по всем ее разделам, экономики кинопроизводства и строительства новых кинопредприятий.

Журнал уделяет особое внимание ведущим проблемам техники советского кинематографа: теории и практики построения пространственного изображения, цвета, улучшению записи и воспроизводства звука, технологии съемочного процесса, комбинированных съемок и т. д.

Журнал освещает вопросы химии и технологии производства и обработки кинопленки и других светочувствительных материалов, конструирования и производства всех видов киноаппаратуры, узкопленочной кинематографии, вопросы проекции, экранов и т. д.

Обмен опыта по всем вопросам техники производства фильма и научно-исследовательской работе.

Журнал помещает оригинальные научно-исследовательские работы НИКФИ, НИИКС лаборатории предприятий, а также и других институтов.

Журнал систематически знакомит читателя с новинками советской и иностранной кинотехники и дает аннотации и обзоры советской и иностранной литературы по вопросам кинотехники.

Журнал рассчитан на руководящие и хозяйственные кадры кинематографии, на инженеров, техников, операторов, звукооператоров киностудий; инженерно-технических и научных работников химикофотографической и киномеханической промышленности и научно-исследовательских институтов; на студентов кинематографических институтов.

Подписная цена: на год 60 руб., на 6 мес. 30 руб., на 3 мес. 15 руб.

Цена отдельного номера 5 руб.

Подписка принимается исключительно отделениями Союзпечати и почты.

Подписные деньги в адрес издательства ни в коем случае не направлять, так как Госкиноиздат никаких операций по приему подписки не производит.

Шесть рублей

4637

89

ГОСКИНОИЗДАТ

ВТОРИЧНО

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1941 г.

НА ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯР
18 ИЮ 1941
Госуд. Кн. Палатой Получено

ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР
ЖУРНАЛ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Журнал рассчитан на творческие кадры киноработников, смежных искусств и учащихся художественных вузов.

Журнал «Искусство кино» будет помещать статьи по основным творческим вопросам художественной, документальной и учебной кинематографии.

Широкое внимание журнал уделяет вопросам кинодраматургии, режиссерского, операторского и актерского мастерства, теории, критике и истории кино у нас и за рубежом.

В журнале будет опубликован ряд советских и иностранных сценариев, творческие портреты лучших художников кино, статьи мастеров киноискусства, посвященные основным вопросам творчества. Систематически в журнале будут помещаться статьи о новых фильмах.

В 1941 году журнал уделит особое внимание новым отраслям кино — цветной и стереоскопической кинематографии.

Журнал выходит один раз в месяц объемом в восемь печатных листов.

Подписная цена: на год 72 руб., на 6 мес. 36 руб., на 3 мес. 18 руб. Цена отдельного номера 6 руб. Продажа в киосках Союзпечати.

Подписка принимается исключительно отделениями Союзпечати и почты. Подписные деньги в адрес издательства ни в коем случае не направлять, так как Госкиноиздат никаких операций по приему подписки не производит.